

دراسات
أدبية

ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى

د. محمد عبدالله حسين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

دراسات
أدبية

ظاهرة الانتظار
في المسرح النثرى في مصر

دراسات أدبية



رئيس مجلس الإدارة:

د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

د. صلاح فضل

الإشراف الفني:

نجوى شلبسى

مدير التحرير:

محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير:

عفاف عبد المعطى

تصميم الغلاف: للفنان: **سعيد المسيوى**

دراسات
أدبية

ظاهرة الانتظار

في المسرح النثرى فى مصر

حتى عام ١٩٧٣

د/ محمد عبد الله حسين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

إلى روح أبي الطاهرة ...

علمني كيف أكون ... فألى روحه

الطاهرة أهدي الخطوة الثانية في

طريق كينونتي .

المقدمة

أبسط تعريف للانتظار هو : أن ينتظر الإنسان أمرا ما يتمنى حدوثه في المستقبل القريب أو البعيد، هذا الأمر قد يحدث أو لا يحدث حسب الظروف المحيطة ، وحسب ما يستجد من أحداث في هذا المستقبل. والانتظار بهذه الصورة يعد سمة مشتركة بين جميع البشر ، ولكن تتفاوت درجة إيمان كل مجتمع بشئ به حسب المكونات الفكرية لعقل ووجدان أفراد هذا المجتمع، ومن ثم تكتسب ظاهرة الانتظار درجة من الخصوصية تجعلها تختلف من مجتمع إلى آخر شكلا ومضمونا . فمثلا يختلف الانتظار الغربي عن الانتظار العربي ، والانتظار المصري يكتسب خصوصية تميزه عن الانتظار العربي وهكذا . ولما كان الأدباء والمفكرون بالدرجة الأولى أفرادا ينتمون إلى هذا المجتمع أو ذاك فإن الانتظار قد انعكس في إبداعاتهم وأفكارهم أيضا بدرجات متفاوتة تتمتع بنفس القدر من الخصوصية.

يحاول هذا البحث أن يقف أمام ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري حتى عام ١٩٧٣م، ملقيا الضوء عليها مبينا أوجه خصوصيتها في فكر كتاب الدراما المصريين وتتنوع شكولها ، ومدى تأثيرها على المضمون والشكل بصورة لافتة للنظر جعلتها تختلف عن ظاهرة الانتظار في المسرح الغربي بقدر اختلاف الفكر بين حضارة الشرق بتراتها الروحي العريق وحضارة الغرب بمادييتها وفراغها الروحي .

والباحث في محاولته هذه قد قسم البحث إلى جزأين : الجزء الأول وضعه تحت عنوان "النظرية" والجزء الثاني تحت عنوان "التطبيق" . أما الجزء الأول فقد حاول الباحث فيه توضيح العوامل التي أسهمت في إيمان العقل المصري بالانتظار وهي عوامل جغرافية وتاريخية وحضارية، ثم حاول رصد الظاهرة ومراحل سريانها في رحم الفكر المصري في مراحل تطوره المختلفة منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحالي . وهذا الجزء مقسم إلى فصلين: الفصل الأول تحت عنوان " الطبيعة والحضارة " ، وفيه يبين الباحث مدى تأثير البيئة جغرافيا من حيث المكان والمناخ في طريقة سلوك وتفكير الإنسان المصري ونظرته إلى الحياة ، مع عقد مقارنة بين الانتظار في الفكر المصري والانتظار في الفكر الأوروبي -الغربي- من خلال مسرحية " في انتظار جودو " لبيكت . أما الفصل الثاني فهو تحت عنوان " التطور والنضج والاكتمال " وفيه يتناول الباحث تطور الظاهرة في الفكر المصري من خلال إيمان الإنسان المصري بالعقيدة المسيحية التي كانت تتمتع في مصر بخصوصية جعلتها " قبطية " ، ثم نضج الظاهرة واكتمالها بعد الفتح الإسلامي لمصر، ثم تأثير الحضارات الوافدة وتوالي المستعمرين - على اختلاف أجناسهم - ومدى تأثيرهم على فكر الإنسان المصري وأسلوبه في التعبير عن مكنون نفسه مما أثر بشكل أو بآخر في خصوصية الظاهرة .

أما الجزء الثاني من البحث " التطبيق " فقد تناول فيه الباحث ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري حتى عام ١٩٧٣م ، وقد أشار البحث إلى أن الانتظار ملمح بارز في الدراما المصرية ، ويمكن رصده منذ 'يعقوب صنوع' وحتى الوقت الحاضر باعتبار أن صنوع أول كاتب مصري بدت في كتاباته الروح المصرية ، وأول كاتب وصلتنا أعماله التي تتسم بكونها مسرحية البيئة ، ومسرحية الشخص، ومسرحية الموضوع، ومسرحية الحوار ، ولم تكن الظاهرة واضحة المعالم في مسرح صنوع بل كانت مجرد إرماصات لم تتضح إلا بعد ذلك، وذلك ربما لأن صنوع كان لا يزال واقعا تحت تأثير المسرح الغربي، وقد أستبعد البحث كل المحاولات التي تلت صنوع لأنها كانت أعمالا مترجمة أو ممصرة أو معربة أو لكتاب غير مصريين ، ثم حاول البحث رصد ظاهرة الانتظار في أعمال كتاب الدراما منذ إبراهيم رمزي - باعتباره أول كاتب مصري يكتب مسرحية مصرية متكاملة البناء تتناول قضية اجتماعية من صميم البيئة المصرية، وتبدو

فيها ظاهرة الانتظار واضحة تماما وحتى عام ١٩٧٣م. وكما استبعد البحث الأعمال المترجمة والمعرية والممصرة استبعد أيضا المسرحيات ذات الفصل الواحد لأن الظاهرة لا تتضح فيها بصورة متكاملة ولا يمكن - إلا نادرا - تتبع الظاهرة ومدى تأثيرها في البناء الفني للنص . ولذا فقد اقتصر التطبيق على المسرحيات النثرية الطويلة فقط .

وقد أسفرت محاولة رصد الظاهرة عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع ملاحظة تطور الظاهرة داخل النص ، واتخاذها أبعادا مختلفة تبعا للتغيرات الاجتماعية وتطور الأحداث السياسية والاقتصادية والتي بدورها تحدد " أيديولوجية " الكاتب وموقفه تجاه قضايا مجتمعه على جميع المستويات اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا .

ومن ثم فقد قسم الباحث هذا الجزء إلى ثلاثة فصول ، الفصل الأول تحت عنوان " الانتظار ظاهرة اجتماعية " وفيه حاول الباحث رصد الظاهرة وتطورها وبيان تأثيرها في الأعمال التي تتناول قضايا اجتماعية من حيث الشكل والمضمون . وقد وقف البحث في هذا الفصل أمام مسرحيات: "دخول الحمام مش زي خروجه " لإبراهيم رمزي ، " الهاوية " لمحمد تيمور ، " السلسلة والغفران " لباكثير ، " الصفقة " لتوفيق الحكيم ، "المخبأ رقم ١٣" لمحمود تيمور ، ثم تعرض البحث لتطور الظاهرة شكلا ومضمونا عند كتاب الواقعية الاشتراكية وذلك من خلال وقوفه أمام مسرحيات : " الناس اللي تحت " و "الناس اللي فوق" و "عائلة الدوغري " لنعمان عاشور ، " قهوة الملوك " للطفي الخولي ، "المحروسة " و "السبنسة" و "كوبري الناموس " و " سكة السلامة " لسعد الدين وهبة ، "رحلة خارج السور" لرشاد رشدي ، " المهزلة الأرضية " ليوسف إدريس ، " الزوبعة " لمحمود دياب .

أما الفصل الثاني فهو تحت عنوان " الانتظار ظاهرة سياسية " وقد حاول فيه الباحث رصد الظاهرة في الأعمال ذات المضمون السياسي مبينا مدى اختلاف شكول الانتظار في هذه الأعمال عن شكول الانتظار في الأعمال ذات المضمون الاجتماعي ، ومدى تأثير الظاهرة في البناء الفني لهذه الأعمال ، وقد وقف البحث في هذا الفصل أمام مسرحيات : " إمبراطورية في المزداد " لباكثير ، " اللحظة الحرجة " ليوسف إدريس ، ثم تعرض البحث لتطور الانتظار - كظاهرة سياسية - وتنوع شكوله بعد نكسة ١٩٦٧ م وذلك من خلال مسرحيات : " ٧ سواقي " لسعد الدين وهبة ، "رجل طيب في ثلاث

حكايات " لمحمود دياب ، " المخططين " ليوسف إدريس ، " عفاريت مصر الجديدة " لعلي سالم ، " إيزيس حبييتي " لميخائيل رومان .

أما الفصل الثالث فهو تحت عنوان " الانتظار ظاهرة تراثية " وفيه وقف الباحث أمام بعض الأعمال المستمدة من التراث على تنوع مصادره -التاريخ والأسطورة والتراث الشعبي - وقد أشار الباحث إلى كثرة هذه الأعمال وتنوعها وتنوع الظاهرة فيها بحكم أصولها التراثية، وقد تنوعت شمول الانتظار في هذه الأعمال والتي تناولت قضايا سياسية واجتماعية تمس الواقع المعاصر وقد لجأ فيها الكتاب إلى السقراط إمعاناً في التخفي والهروب من قبضة الرقابة ، وقد اختار الباحث خمسة أعمال ليوقف أمامها وهي : " منمار جحا " لبأكثر ، " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم ، " الفرافير " ليوسف إدريس ، " اتفرج يا سلام " لرشاد رشدي ، " سليمان الحلبي " لألفريد فرج . وقد حاول البحث تتبع الظاهرة في هذه الأعمال مبينا مدى تأثيرها سلبا وإيجابا على البناء الفني .

أخيرا لا يمكنني الادعاء بأن هذا البحث قد تناول ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري من كل جوانبها .. إذ إنها تحتاج إلى المزيد من البحث حيث إن هناك تطورات مستمرة تطرأ على شمول الانتظار ليس في المسرح فقط وإنما على مستوى جميع الأجناس الأدبية، ومن بينها المسرحية النثرية وذلك تبعا للتغيرات التي تطرأ على حياة المجتمع اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، ويمكن ملاحظة ذلك في الأعمال المسرحية التي كتبت بعد ١٩٧٣ ثم بعد ١٩٧٩ وحتى الآن . ولم يكن هذا البحث إلا لبنة في بناء كان أساسه دراسات الأستاذ الدكتور أحمد السعدني النقدية والتي أشارت إلى خصوصية الانتظار عند كتاب الدراما في مصر على مستوى الدراما الشعرية والنثرية تمثلت هذه الدراسات في كتاب " المسرح الشعري المعاصر " الصادر في عام ١٩٨٦ وأيضا في دراسة بعنوان " الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه " والصادرة ضمن كتاب " سعد الدين وهبه كاتب مصر المحروسة " عام ١٩٩٤، وأيضا في سلسلة محاضرات في النقد الأدبي الحديث ألقى على طلاب الفرقة الرابعة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة المنيا عام ١٩٨٢ . هذه الدراسات كانت بمثابة الخطوة الأولى التي انطلق منها هذا البحث الذي أتمنى أن يكون هو الخطوة الثانية .

د. محمد عبد الله

النظرية

تأليف

الفصل الأول

(١) الطبيعة

تعد ظاهرة الانتظار ملمحاً بارزاً في التكوين النفسي للإنسان المصري ، فقد أسهمت عدة عوامل في إيمان العقل المصري بالانتظار ، جغرافية وتاريخية وحضارية ، ومن ثم يمكن رصد الظاهرة ومراحل سريانها في رحم الفكر المصري في مراحل تطوره المختلفة منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحالي . وإذا كان سلوك الإنسان وطريقة تفكيره ونظراته للحياة في أي مجتمع من المجتمعات يتكون نتيجة لمقومات البيئة وظروفها ، وتركيب جماعاتها ، ونتيجة لأبعادها التاريخية التي عاش خلالها أفراد ذلك المجتمع ، وتوصلوا أثناء معاناتهم ومراسمهم لها إلى نوع من التكيف والملاءمة مكنتهم من بلوغ أكبر قسط من الطمأنينة والألفة إليها^(١) . فإن البيئة الجغرافية أول ما يلتفت النظر في المؤشرات التي أسهمت في التكوين الاجتماعي لل شخصية المصرية فللناظر إلى خريطة مصر يلاحظ أنها على حد تعبير د. جمال حمدان - فلتة جغرافية من حيث الموقع Situation والموضع Sit فهي تقع في وسط الدنيا بين الشرق والغرب .. تقع في الأول ولكنها تواجه الثاني وتكاد تراه عبر المتوسط كما تمد يداً نحو الشمال وأخرى نحو الجنوب، وهي بعد ذلك كله [تؤشك أن تكون مركزاً مشتركاً لثلاث دوائر مختلفة بحيث صارت مجعاً لعوالم شتى ، فهي قلب العالم العربي وواسطة العالم الإسلامي، وحجر الزاوية في العالم الأفريقي]^(١)

ومصر بهذا الوضع الجغرافي المتفرد تجمع أطرافاً متعددة ذات ثروات غنية . وجوانب كثيرة ثرية وخصبة ، وتعد مركز إشعاع لدائرة اتصال متفردة في موقعها وموضعها على السواء . والمقصود بالموضع [البيئة الطبيعية بخصائصها وحجمها ومواردها في ذاتها أي البيئة النهرية الفيضية بطبيعتها الخاصة وجسم الوادي بشكله وتركيبه... الخ . أما الموقع فهو صفة نسبية تتحدد بالنسبة إلى توزيعات الأرض والناس والإنتاج حول إقليمنا وتضبطه العلائق المكانية التي تربطه بها - الموضع خاصية

محلية داخلية ملموسة ، ولكن الموقع فكرة هندسية غير منظورة]^(٢) . وبالتفاعل بين هذين البعدين الموضع والموقع - وبالعلاقة بينهما سواء أكانت علاقة توافق (ائتلاف) أو تعارض (اختلاف) يستطيع الناظر إلى الخريطة الجغرافية لمصر والقارئ لتاريخها أن يفسر شخصيتها وتفرداها على المستوى الجغرافي والتاريخي فكل من الموضع والموقع يختلفان [حيث نجد أن حجم الموضع كان دائماً لا يتكافأ مع خطورة الموقع الحاسم على ناصية العالم ... الموضع ينتظم قدراً من عزلة ، والموقع يفرض فيضاً من الاحتكاك ويتفقان في الأثر حين يدعوان إلى الوحدة السياسية المركزية العنيفة ، ومن حيث أن زمانها ليس كلياً تماماً وإنما يرتبط بعوامل خارجية بعيدة وبين هذا الشد والجذب بين الموقع والموضع والعلاقة المتغيرة بينهما من حيث الاختلاف والائتلاف تبرز شخصية مصر الكامنة كفلتة جغرافية نادرة]^(٣) . ومن ثم تبرز شخصية الإنسان المصري من خلال هذا التفاعل الذي يفرض عليه العزلة والاحتكاك ، والتفرد والذوبان ، ويظل للموضع مكانته الراسخة داخل نفسية المصري [فالهجرة كانت دائماً كمهرب من الطغيان أمراً نادراً جداً]^(٤) . وآخر حل يلجأ إليه المصري وخاصة الفلاح هرباً من ظلم فادح وطغيان لا يرحم ومرد تلك العلاقة الحميمة التي تربط الفلاح بالموضع " الأرض " عزلة الوادي الجغرافية ووقوعه بين أشد الصحراوات جفافاً وضراوة فالهرب غير ممكن والطرق إلى الخارج غير ممهدة ولا مأمونة ، وقد أكسبت صحراء مصر الشاسعة على الجانبين سكان الوادي [قدراً من العزلة الروحية والاعتداد القومي وهي صفات نلمسها في كثير من الأساطير والتقاليد]^(٥) . إذن ما فرضه الموقع وما سنه الموضع من قوانين اجتماعية ألجأت المصري إلى التسليم بالأمر الواقع وبالتالي جعلته يتردد [قبل أن يحسم أمراً والتردد مرتبط بالانتظار - وما أكثر الأمثلة الشعبية التي تؤكد أن الانتظار جزء من

تكويننا النفسي [٦] . ساعدت في تكوينه البيئة الفيضية والتي فرضت نظاماً سكنياً معيناً، فنجد أن السكان يتجمعون حول شريط واحد - الوادي - وهذا بدوره قد أثر في تكوين الشخصية المصرية وأصبحت صفات الهدوء والسلبية والسكون والانكسار سمة من السمات التي تتصف بها الشخصية المصرية نتيجة للبيئة الطبيعية، أما الفردية العارمة (Rugged individualism) واستقلال الشخصية ونمو روح المقاومة والتمرد التي يمكن أن تشجع عليها السكنى المبعثرة في البيئات الجبلية أو الوعرة فلم تعرفها مصر [٧] .

وإنما عرفت مصر نظراً لطبيعة الموضع التثبيت بالمكان والانتماء الشديد إليه والارتباط به وبالمتواجدين فيه نظراً لعجز الفرد عن الاستقلال بذاته واحتياجه الهام المرتبط بوجوده - لتعاون الجماعة معه ولعل ذلك يفسر التصاق البيوت في القرية المصرية بحيث يمكن الانتقال من سطح إلى سطح وباب إلى باب طلباً للنجدة والحماية والعون وهي في صورتها تجسيد لصورة الحياة الجماعية المفروضة على القرية الراضية للعزلة على عكس صورة القرية الغربية التي تظهر فيها الروح الفردية ، فنجد أن بيوتها متباعدة مترامية الأطراف تفصل بينها مساحات شاسعة وهذا بالطبع ناتج عن تأثير القوانين البيئية وما تفرضه على سلوك ونمط حياة الشخصية .

وبنظرة متأنية إلى الموضع نجد أن قوانين البيئة الفيضية قد فرضت على الشخصية المصرية نمط حياة ونمط سلوك [فكثيراً ما أثبت النيل الطائش طبيعياً أنه في الحقيقة النيل النبيل اجتماعياً ، فقد كانت المجاعات والأوبئة التي تترتب على جموحه أو جنوحه كثيراً ما يستتبعها إعادة توزيع للثروة تحول الفقراء إلى أغنياء] [٨] . مما زرع في نفس المصري الترقب والتوقع كنتاج طبيعي لما يترتب على تقلبات الطبيعة وما يترتب عليها من إعادة توزيع للثروة بواسطتها يتحول الأغنياء إلى فقراء والعكس [فكثيراً ما ظهرت طبقات غنية بصورة فجائية نتيجة لآثار المجاعات وما يتبعها من ترك ثروات وعقارات مهجورة خاوية تبحث عن أي مالك أو محتل أو واضع يد جديد ... إلخ] [٩] .

ونظرة واحدة إلى انتظار الفلاح المصري لفيضانات النيل وتوقعه وترقبه لأخطار الفيضان الجامح أو الضعيف نعرف من خلالها كيف آمن هذا العقل بالانتظار ، فهو يعيش تحت رحمة النيل ونزواته ولذا لابد أن يكون دائم التوقع والترقب ، فحياته وحياة من حوله مرهونة بالقادم خيراً كان أو شراً . والخير يكون إذا ما وصل منسوب الفيضان إلى ثمانية

عشر ذراعاً ويطلق عليه الفيضان السلطاني وبه يعم الرخاء أرجاء القطر ويأمن الناس على حياتهم وزادهم ، أما إذا تعدى المنسوب مرحلة العشرين فهو الاستبحار ، أي الفرق للأرض المأوى والزرع والحلم ، وقد يصل إلى مرحلة أشد وهي ما تسمى " باللبة الكبرى " أي الطوفان الكاسح وهذا يعني الطاعون أو الوباء حيث يتحول وادي النيل إلى مستنقع ملاري ، وإذا هبط المنسوب إلى ستة عشر ذراعاً فهي الشدة التي قد تصل إلى المجاعة (١٠) .

وبالتقسيم الطبقي الذي فرضته قوانين البيئة الفيضية - الذي وزع الثروة بين قلة تملك ولا تعمل وكثرة تعمل ولا تملك - كان الإقطاع في فترات الاستقرار الطبيعي - إن صح التعبير - هو العمة البارزة ، أو هو القاعدة الأصولية [والاستغلال المطلق هو الأمر اليومي ، ولقد كانت السخرة والتعذيب من وسائل الإرهاب منذ الفراعنة وحتى العثمانيين وكانت تتدرج على كل المستويات ابتداء من الحاكم خلال الباشا والعمدة حتى الفقير النظامي ، تلك جميعاً كانت طفيليات بشرية قديمة أزمنت في كيان المجتمع المصري] (١١) .

وها هي صورة من صور الاستغلال نسوقها كمثال لما كان يتعرض له الفلاح المصري وهو الشريحة الأعرض والأهم من شرائح المجتمع - تحت نير ظلم الإقطاع - يقف الفلاح أمام نجابي الضرائب [الذي أتاه لتسجيل ضريبة الحصاد عندما أخذت الحبة نصف الحبوب وابتلع فرس البحر البقية ١٢ الفئران كثيرة في الحقول والجراد قادم ، الماشية تأكل وعصافير الدوري تجلب الكارثة للفلاح . والبقية التي هي على البيدر على وشك النفاذ لسقوطها بأيدي اللصوص . إن قيمة الماشية المأجورة (٢) مفقودة كما أن زوج الثيران قد مات أثناء الدراس والحراثة ، ثم يهبط الكاتب إلى شاطئ النهر وهو على أهبة تسجيل ضريبة الحصاد. الحجاب يحملون الدفوف والنوبيون (الشرطة) يحملون قضبان النخل ويقولون : سلم الحبوب مع أنه لا وجود لأي شيء منها . يضرب الفلاح في كل أنحاء جسمه ويوثق ويرمى في بئر ، ويغطس ، ويوضع رأسه إلى تحت وتكون زوجته قد لوثقت بحضوره ، بينما أولاده في القيود . أما جيرانه فيتخلون عنه ويولون هرباً] (١٢) ،

هذه الصورة المليئة بالأمساوية البالغة القسوة ليست القاعدة العامة ولو كانت كذلك لما أمكن للمجتمع القائم على قوانين البيئة الفيضية أن يدوم أو يستمر ، فإذا [تجاوز ظلم أصحاب السلطة حداً معيناً فليس للفلاح أي باعث أو حافز على الاستمرار في شغله، فإما

أن يهرب أو يثور [١٣]، والثورة تتحكم فيها عزلة الوادي الجغرافية ووقوعه بين أشد الصحراوات جفافاً كما أن الهرب يتحكم فيه أيضاً خصوبة الأرض وارتباط الفلاح بها ولذا ظل الهرب دائماً حلاً مرفوضاً لا يجبر الفلاح على اللجوء إليه إلا [فرط الطغيان والظلم كما حدث أيام المماليك ومحمد على حين يسجل المؤرخون هرب الفلاح المصري إلى الشام] [١٤] ذات التربة الخصبة التي من الممكن أن يجد فيها الفلاح المصري بديلاً وقيماً يفرغ فيه عشقه للأرض وارتباطه بها .

وفي ظل هذه البيئة الاجتماعية فرض نوع مريض من الانتخاب الاجتماعي [يعتبر انتخاباً عكسياً لا يكون فيه للعناصر الأبية أو المتمسكة بحقوقها أو كرامتها نجاح اجتماعي مرموق ، بل الأرجح أن تضاد وتباد ، بينما تقرة العناصر الرخوة أو السلسلة المنقادة أو الهلاميات الأخلاقية ولهذا فإن الصفات والمزايا الأخلاقية التي يجدر بالبيئة الفيضية أن تعلمها - وعلمتها بالفعل حيناً - لم تلبث أن انحرفت تحت البطش والطغيان ... فالنظام والقانون أصبحا جيناً واستكانة وشاية أو سلبية ، وروح التعاون التي تربط السكان ... تحولت إلى المحسوبية والمحابة كما انقلبت إلى الأخذ بالثأر وأما المزاج الانطلاقي (Extrovert) ... فتدهور إلى تزلف ورياء وسعي لدى السلطان وكذلك إلى روح السخرية المريرة المشهورة] [١٥] . إن المؤرخين العرب قد أسهبوا في سرد هذه الخصائص فعلى سبيل المثال يروي النويري في نهاية الأرب في فنون الأدب [.... قال العقل : أنا لاحق بالشام . فقالت الفتنة : وأنا معك ، وقال الخصب : أنا لاحق بمصر . فقال الذل : وأنا معك] [١٦] . وقال النويري أيضاً [حكى عن الحجاج أنه سأل " أيوب بن القرية " عن طبائع أهل البلاد فقال: أهل الحجاز أسرع الناس إلى فتنة وأعجزهم منها ، رجالها حفاة ، ونساؤها كساء عراة ، وأهل اليمن أهل سمع وطاعة ولزوم الجماعة ، وأهل عمان عرب استتبطوا ، وأهل البحرين نبط استعربوا ، وأهل فارس أهل بأس شديد وعز . عتيد ، وأهل العراق أبحت الناس عن صغيرة وأضيعهم لكبيرة ، وأهل مصر عبيد لمن شلب ، أكيس الناس صغاراً وأجهلهم كباراً] [١٧] . وكذلك ذكر المقرئ في خطه أن من بين الصفات التي تغلب على أخلاق المصريين الجبن والدعة وسرعة الخوف والنميمة والسعي لدى السلطان : وأن لهم خبرة بالكيد والمكر وفيهم بالفطرة قوة عالية وتلطف . حتى صاروا مضرب المثل فيه بين الأمم الخ [١٨] .

لقد كان نابليون يكرر دائماً أنه لو كانت كل جيوشه من المصريين لملك العالم [يعني أنهم يفعلون ما يؤمرون، وقد مكن كل هذا بدوره لمزيد من الإسراف في الطغيان على كل المستويات دون رادع] ^(١٩) وقد يكون في وصف المصري بالسلبية والآنكسار والخضوع ظلم وإجحاف لهذه الشخصية ، فكل شعب أسلوبه الخاص في المقاومة ودائماً كان هدف المصري المحافظة على ذاته وكيانه وروحانيته ، ولذلك - والشواهد من التاريخ كثيرة - يلجأ إلى القوة والعنف متى كان قادراً على ذلك ، ويلجأ إلى المقاومة السلبية عندما لا يقدر على المقاومة المسلحة متخذاً من عزلته أسلوباً يعبر به - بطريقة الخاصة - عن تمرده وعن رأيه في حكمه والسخرية منهم .. فيصنع بذلك نوعاً من المقاومة قد تكون أشد وطأة على الطغاة المسرفين في طغيانهم من المقاومة المسلحة . ويذكر التاريخ أن المصريين استخدموا هذين النوعين من الأساليب - القوة وأسلوب السخرية ففي عهد بعض [الأسر الفرعونية] ثار عمال الجبانات الملكية العاملين بطليبة الغربية ، وفي حكم رمسيس الثالث أضرب العمال عدة مرات وخرجوا من قراهم واعتصموا بالمعابد واتجهوا إلى معبد الرمسيون وكان مركز الإدارة، واضطرت السلطة إلى التسليم بمطالبهم، وبلغ من جرأة بعض العمال أن قالوا للوزير عندما دعا أحدهم ليحمل متاع الفرعون: دع الوزير نفسه يحمل متاع الفرعون ويحمل خشب الأرز أيضاً إذا شاء ^(٢٠). وثورات المصريين ضد المحتلين من فرس ويونان ورومان وغيرهم معروفة في التاريخ ، وفي مصر الإسلامية [شارك المصريون في الثورة ضد بعض السلاطة وخاصة عندما كان يسهم الأمر] ^(٢١). ^(٢٢). ومن الأسلحة التي لجأ إليها المصري لمقاومة زيادة الطغيان - الداخلي أو الخارجي - زيادة النسل والذي أدى بدوره إلى كثافة سكانية ساعدت على زيادة الطغيان ولم تساعد الفلاح على الخروج من محنته التي حاول التغلب عليها بالممارسة البيولوجية لتكون متنفساً ومخدراً له ولكنها أدت إلى نتيجة عكسية بأن أعانت على زيادة قهره وقد نقل د . جمال خمدان عن ... أميل لودفيج في كتابه - The Nile life history of a River أن هذه الكثافة السكانية في مجتمع وادي النيل كان لا يمكن إلا أن تخلق [قوماً إما اجتماعيين للغاية أو غير اجتماعيين على الإطلاق . وقد قرر النيل الاحتمال الأول] ^(٢٣). وظاهرة الجماعية في العمل هي [ظاهرة مصرية واضحة في كل رقائق الحضارة على تتاليها لأنها نابعة من ظروف الحياة وواقعيتها

فالعمل في القرية عمل جماعي والعمل في الغيط والحقل مشاركة بين الرجل وزوجته وأولاده ، وأعمال الري والسيطرة على الفيضان لن تتم إلا من خلال تنظيم جماعي^(١٣) .

وهذه الجماعية في العمل كانت بلا شك نتاجاً للثروة الطبيعية فمصر كما يقول الإمام السيوطي في حسن المحاضرة [بلد معافاة من الفتن لا يريد لها أحد بسوء إلا جزعه الله]^(١٤) . وعن كعب قال : [لولا رغبتي في بيت المقدس ما سكنت إلا مصر . قيل : ولم ؟ قال : لأنها بلد معافاة من الفتن ، ومن أرادها بسوء كبه الله على وجهه]^(١٥) . إن استتباب النظام وهدوء الحياة واستقرارها هو المناخ الطبيعي لاستثمار موارد البيئة الطبيعية واستثمار أمثل للطاقة البشرية ، ومن هنا تنازل المصري عن بعض حقوقه اثرية من أجل المجتمع وهذه الروح الجماعية والهادئة كانت عاملاً مهماً من عوامل ترسيخ ظاهرة الانتظار في الوجدان المصري .. حيث تنظم العمل الجماعي والروح الجماعية في مواجهة الأخطار ، أو حتى القيام بعمل ما بصورة جماعية يتطلب شيئاً من التروي لتجنب الاندفاع - الذي هو سمة من سمات النزعة الفردية - مرتبط بالانتظار .

من خلال ما سبق يمكن التأكيد على أن قوانين البيئة الفيضية - وما ينتج عنها من علاقات وسلوكيات إنسانية - في حد ذاتها لم تدع إلى السلبية والخضوع والانكسار وإنما نتج هذا عن انحراف بشرية في نظام المجتمع تحت وطأة الطغيان الداخلي والخارجي .

والإنسان المصري منذ فجر التاريخ كان دائماً منتظراً ، وقد كان للجغرافيا سواء على مستوى الموقع أو الموضع دور بارز في ذلك . إن خيارات مصر الزراعية الناتجة عن موضعها المتفرد واستراتيجية موقعها الجغرافي المتحكم في أهم طريق للملاحة بين الشرق والغرب جعلها مطمعاً استعماريّاً على مدار تاريخها بداية من الهكسوس وحتى العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ بل وإلى يومنا هذا، فكثرة النكبات التي أصابت مصر وتوالي المستعمرين على أرضها واحداً تلو الآخر جعل المصري يرقد - نتيجة لإحساس فطري قدرى - خلف الكلمة القديمة " مصر كنانة الله في أرضه ، من أرادها بسوء قصم الله ظهره " ، هذه العبارة التي طالما ردها شعراء مصر وكتابها كما رددوا الكلمة الدارجة " مصر المحروسة " ^(١٦) ١١. إن مقولة عمر بن العاص الشهيرة عن مصر تؤكد مراحل دورة الانتظار التي لا تنتهي فهي - مصر - [لؤلؤة بيضاء " التحاريق " فإذا هي عنبرة سوداء " الفيضان " فإذا هي زمردة خضراء " زراعة الشتاء " فإذا هي ديباجة قشياء

"الحصاد" [٢٧] . انتظر المصري الفيضان . وكان أمله أن يكون فيضانا سلطانياً ، وكثيراً ما تحقق هذا الأمل وعمّ الرخاء ، وكثيراً ما أقت الرياح بما لا تشتهي السفن وغرق في مجاعات بشعة لعل أخطرها تلك المسماة [بالشدة المستصرية والتي استمرت بضع سنين في أخريات الدولة الفاطمية]^(٢٨) ، والتي كادت أن تقضي قضاء مبرماً على سكان مصر . ولو طبقنا مقولة ابن خلدون [فالهاكون في المجاعات إنما قتلهم الشبع المعتاد السابق لا الجوع الحادث اللاحق]^(٢٩) لعرفنا مدى الرخاء الذي كان يعيش فيه المصري ولذلك فهو لم يتحمل المجاعات المفاجئة ، ولعل ذلك يفسر ما رواه المقرئزي [إن مصر أسرع الأرض خراباً]^(٣٠) . وقولة المقدسي [هذا الاقليم - يقصد مصر - إذا أقبل فلا تسأل عن خصبه وإذا أجذب فنعود بالله من قطه]^(٣١) . لقد أثرت الجغرافيا - موقعاً وموضعاً - في التكوين النفسي والعقلي للإنسان المصري كما أشار البحث .

وهناك عوامل أخرى أسهمت أيضاً وأثرت في التكوين الداخلي للشخصية المصرية ومن تلك العوامل المناخ - وهو مرتبط بشكل أو بآخر بالجغرافيا - فطبيعة الإنسان تختلف من موطن لموطن آخر نظراً لاختلاف طبيعة المناخ . ويفسر ابن خلدون في مقدمته في علم الاجتماع طباع أهل مصر فيقول في المقدمة الرابعة " أثر الهواء في أخلاق البشر " : [كانت حصتهم من توابع الحرارة في الفرح والخفة موجودة أكثر من بلاد التلول والجبال الباردة وقد نجد يسيراً من ذلك في أهل البلاد الجزيرية من الإقليم الثالث لتوفر الحرارة فيها وفي هوائها لأنها عريقة في الجنوب عن الأرياف والتلول و اعتبر ذلك بأهل مصر فإنها مثل عرض البلاد الجزيرية أو قريباً منها . كيف بلغ الفرح عليهم والخفة والغفلة عن العواقب حتى أنهم لا يدخرون أقوات سنتهم ولا شهرهم وعامة مآكلهم من أسواقهم]^(٣٢) . ومما لا شك فيه أن أثر المناخ قوى جداً على الإنسان [الجفاف والرطوبة والرياح والضوء والحرارة، بل وكهرباء الجو تستطيع أن تعدل من صفات الكائن الحي تعديلاً دائماً أو مؤقتاً سواء كان هذا الكائن حيواناً أو نباتاً إن البيئة - بلا شك - تركت أثرها القوي في تكوين الإنسان خلقاً وتفنناً]^(٣٣) . إن من آثار سهولة السطح على تكوين الشخصية المصرية أنها [جعلت الروح المصرية تتسم بالبساطة والوضوح وألفة الرتبة ولا شك أن لهذه القيم آيات تجلت في حضارتها وفنونها]^(٣٤) .

يصف المقریزی في خططه مناخ مصر بقوله : [مصر متوسطة الدنيا، سلمت من حر الإقليم الأول والثاني ، ومن برد الإقليم السادس والسابع، ووقعت في الإقليم الثالث ، فطاب هواؤها وضعف حرها، وخف بردها ، وسلم أهلها من مشاتي الأهواز ، ومصايف عمان ، وصواعق تهامة، ودمامل الجزيرة ، أو جرب اليمن ، وطواعين الشام ، وحمى خيبر] (٣٥) .

إن مناخ مصر المعتدل قد غرس في أعماق النفس المصرية اعتدال النفس ، واستقامة الفكر وهدوء الطبع ، وجعلها بعيدة عن أي حدة أو انحراف في المزاج . هذا الهدوء وهذا الاعتدال والبعد عن الحدة والانحراف والتطرف مرتبط بشكل أو بآخر بإيمان هذه النفس بالانتظار .

وتتضح ظاهرة الانتظار في سلوك المصري وطريقة تفكيره ، وتظهر واضحة جلية في حياته اليومية ، فهو إذا ضحك قال : " اللهم اجعله خيراً " !! وكأنه ينتظر دوماً شيئاً قادماً قد يكون شراً !! . إنه إنسان بحكم الطبيعة دائم التوقع والترقب والانتظار ، فالناظر إلى الطبيعة على مستوى الجغرافية - موقعاً وموضعاً ومناخاً - يجد أن الإنسان المصري يعيش دورة من الانتظار والترقب لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد .. وهذا ما تجسده بوضوح عملية الزراعة وما يتبعها من بذر وسقى ورعاية وحصاد ، وهذا ما سوف يقف أمامه البحث .

الإنسان المصري والزراعة

لقد أثرت الزراعة في تكوين النفسية المصرية ، فعلمت المصري الصبر . والنضج المشغول على مهل من البذر والسقى وانتظار الثمرة ، تعلمت مصر من الزراعة الرسم والتلوين . وتعلمت مصر من الزراعة الحرية لأن الزراعة معناها الفائض الذي يجبر الإنسان من معدته ليتفرغ لأعمال أخرى . فهي مرحلة بعد الصيد الذي يغطي يوماً واحداً فحسب [٣٦] . زرع الإنسان المصري فمر بتجربة هي في حقيقتها دورة من الانتظار ، [بذر وسقى .. ثم جنى المحصول فحقق الوفرة.. وتعلم من هذا الكثير: عرف أن الجزاء على قدر الكفاح والعمل لا الكسل ، وتعلم من الزراعة التركيز. إن التجذير في عالم النبات أي ثبات الجذر وتمكينه لنفسه في مكانه فيستوي على سوقه ويعجب الزراع

إشارة لمحتها النفس المصرية إلى ضرورة الثبات والتركيز^(٣٧). والصبر والتركيز والثبات مرتبطون بالانتظار ، لقد أثرت تجربة الزراعة بجميع مراحلها في أخلاق الإنسان المصري وفي تكوينه النفسي ، فغدا النبات [أستاذ النفس المصرية . رأت مصر النبات متجدداً أبداً فألهمها فكرة الاستمرار ، لماذا لا تتجدد النفس المصرية هي الأخرى ؟ وانغراس في طبع مصر استمرار العمل في إتصال ووصال . رأت مصر النبات لا يرد أذى .. تجرحه فيداوي جرحه وينمو .. تقطعه فينمو من جديد وكأنه غفر الإساءة فتعلمت السماحة والطيبة والودادة والاستعلاء على المحنة ، لتحيا ، قد تشقى مصر وقد تمرض ولكن لا تموت]^(٣٨) . ولعل ذلك يفسر ميل الإنسان المصري إلى الوداعة والهدوء والتروي وعدم انحراف المزاج ، فالتكوين النفسي للإنسان المصري نتاج لعوامل عدة : الطبيعة وما يترتب عليها ، وعملية الزراعة الفن المصري الأول ، و الموروث العقائدي المبكر ... فالمصري شخصية [ولوع بالولادة والتوليد ، شخصية فيها نزوع إلى الملاسة والسلاسة في همس يبلغ بالخفوت قوة التوثيق .. شخصية فيها ثراء البساطة وزهد الغنى وجلال التواضع من عدل العهد بالوفرة والكثرة .. وسكينة من مسالمة وهدوء]^(٣٩) . وإذا عرف الإنسان المصري الزراعة عرف الاخضرار والازدهار . وعرفت مصر [الحيوية والنفض و القلق الخصب والانتظار الموعود والصبر الوائق ... من نشأة النبات من البذرة الصغيرة بمراحل نموها في رفق وهودة ، فأنثر هذا الأسلوب . في فهم الحياة ورعاية إدراكه لها ، وأمرى ذلك الأسلوب البساطة .. والاكتمال .. والعمق .. عرفت التضارة والغضارة والغندرة .. عرفت التفتح والعطاء .. عرفت العمق كالجذور الضاربة في الأرض ، والارتفاع كالجذوع الصاعدة في السماء .. عرفت الأعماق والأشواق]^(٤٠)..^(٤١).

لقد علمت الزراعة النفس المصرية انتظار الراحة بعد التعب .. ففي كل يوم وفي كل موسم انتظار ، الراحة بعد عناء يوم مكثور وعمل مجهد وشاق ، وانتظار الحصاد بعد موسم ملئ بالعمل الجاد. ثم تبدأ دورة أخرى من الانتظار وهكذا الخ . علمت الزراعة المصري -بالمراقبة بدءاً من الحبة ونهاية بالثمرة - أن [الحياة الخصبة خط صاعد وصامد .. عميق وموجب .. نشيط ومتفاعل .. حي ودعوب .. مترابط وأصيل .. أخذ ومعطاء .. ودود وولود . عامل بنفسه ومتحد مع الكل في إيقاع متناسق متكامل وبديع]^(٤١) .

كل ذلك كان نتاجاً لعملية الزراعة التي تتم في [صمت مستقر وقرير من إحساس كبير بالرضا والمقابل في النهاية بقدر العمل محسوباً وعادلاً ، بل كريماً مجزياً ومجزلاً كسنايل القمح أو عيدان القصب]^(١١). وبطبيعة الحال فإن عملية الزراعة هذه لا تتم بشكل فردي ولذلك كان لابد من التعاون وتكاتف الأيدي حتى تتم عملية الزرع والري والحصاد على أكمل وجه - كما أشرنا من قبل أثناء الحديث عن أثر الموضع والموقع - وهذا التعاون يتطلب المزيد من الأعداد البشرية ، فالزراعة بشكل أو بآخر أسهمت في زيادة عدد السكان والمثل الشعبي المصري يقول (البركة في كثر الأيادي) و (البركة في العزوة واللمة) ولذا فالعقلية المصرية عقلية تميل - بفطرتها - إلى التكامل لا إلى التصارع فأمام مصر [الأعداء والأصدقاء أسرة وهي وحدها الأم والأب . ولعل هذا سر افتقاد أدب الدراما عندنا .. لم تتفوق القصة عندنا كأوروبا على الرغم من أننا نحب الحكايات لأن طبيعة تفكيرنا التكامل لا التصارع الذي هو أساس الدراما]^(١٢) . كذلك لم يعرف أدبنا الملاحم لأن الملحمة [مجلي بطولات يبرزها الصراع الثنائي ولكن مصر حين تتصارع تفتى إلى الوحدة. فحروب الشمال والجنوب انتهت بوحدة الوادي ولبس مينا تاج الوجهين]^(١٣). وإيمان العقل المصري بالتكامل ناتج - ولاشك - عن إيمانه بالانتظار والتروي قبل حسم أي أمر من الأمور سواء على المستوى الفردي أو الجماعي . وقد يكون في ذلك رد على الذين يصفون المصري بالسلبية والاستسلام والخضوع .. إن ظاهرة الوحدة والتكامل المتأصلة في وجدان المصري كان من نتائجها إنهاء الصراع مع أوزيريس وست بتحكيم القضاء ونصب ميزان العدل وهذا [الإدراك العميق للأمور هو في صميمه بطولة فكرية . التكامل والوحدة سمة من سمات الشخصية المصرية . ذلك التكامل الذي تفتقده الشخصية الأوروبية ولهذا تهوى التقسيم والتصنيف حتى عصور تاريخها وحركاتها الفنية تتراوح من النقيض إلى النقيض كالواقعية والسريرية]^(١٤) ، مثلاً .

والزراعة هي ثروة مصر الرئيسية بيد أنها ليست الوحيدة ، فقد كانت هناك مصادر أخرى للثروة كالتجارة والصناعة وبعض المعادن ، لكنها كانت محدودة بالقياس إلى الثروة الزراعية . وكان لغلبة الثروة الزراعية على غيرها من الثروات آثار عدة في تكوين الشخصية المصرية ، فبخلاف ما تأثر به المصري نتيجة لعملية الزراعة نفسها ، نجد أن الزراعة حددت علاقة المصري بالأرض وملكيته لها ، وعلاقة المصري بحكامه

أيضاً وقد مرت علاقات الملكية بمراحل عدة تطورت فيها نظم الملكية من ملكية جماعية في بادئ الأمر باعتبار أن الأرض مشاع بين الجميع ، ثم سيطرة الحكم المركزي للدولة باعتبار أن كل الأرض ملك للفرعون أو السلطان - باعتباره ممثل للدولة- ثم تطورت في العصر البطلمي حيث كان هناك نظام الضياع وإقطاعات الجنود والخاصة ، ثم تغير هذا النظام في العصر الإسلامي. ومرت الملكية بمراحل أخرى ، ثم تغيرت هذه النظم من خلال نظام الإقطاع في الدولة العثمانية وأسرة محمد علي ، ثم تغير ذلك بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ . واللافت للنظر أن النظام الإقطاعي المصري يختلف عن الإقطاع الأوربي [الإقطاع الأوربي كان يتوارث في أسرة صاحب الإقطاع وفق تقاليد وراثية معروفة ، أما في الشرق - وبالطبع في مصر - فلم يكن من حق صاحب الإقطاع أن يورث إقطاعه ، وكذلك كان السكان في الغرب يقطعون مع الأرض بعكس النظام في الشرق] (١٦).

وذلك نتاج طبيعي للروح الفردية والمزاج الفردي في الشخصية الأوربية ، وللروح الجماعية وهدوء الطبع في الشخصية المصرية. وقد فرضت الزراعة أيضاً على المصري (نظام ضريبي معين) ، ولعل قصة الفلاح التي أشار اليها في بداية هذا الفصل - مع جابي الضرائب وطريقة الجباية القاسية تعكس لنا ما كان يتعرض له المصري من ظلم وسخرة ، فقد كانت الضرائب - وإن اختلفت أشكالها وأسمائها - محط سخط عامة الناس مما دفع المصري للتعبير عن سخطه بأسلوب يميل إلى السخرية والدعابة الخ ، فإذا كانت الزراعة وما نتج عنها من ثراء ووفرة كان واحداً [من الأسباب التي حببت المصري في الاستقرار وحددت علاقته بحكامه في الداخل وبغيره من الشعوب في الخارج] (١٧) .

فإن أسلوب جمع الضرائب وما [اقترن به من نظم معقدة أثر في بروز روح السخرية في الشخصية المصرية] (١٨) . إضافة إلى ما أحدثته النظم الضريبية مع كثرتها وتنوعها من ترسيخ لظاهرة الانتظار في رحم الفكر المصري ، حيث كان الفلاح المصري في انتظار موعد سداد الضريبة أو في حالة ترقب لما قد يستجد من ضرائب ، أو في حالة قلق ناتج عن تفكيره في كيفية سدادها ولا سيما في المواسم التي يقل فيها عطاء الأرض بحيث لا يكفي قوت يومه . لم يكن الموقع أو الموضع وحدهما المؤثرين في تكوين شخصية الإنسان المصري وكذلك لم تكن عملية الزراعة وحدها هي المؤثرة في إيمان

العقل المصري بالانتظار والترقب والقلق ، ولكن ثمة عوامل أخرى تتداخل مع العوامل السابقة في نسيج واحد يتشكل من خلاله العقل المصري كالحضارة والعقيدة بحيث لا يمكننا فصل أي عامل منها عن الآخر ، ولذا جدير بالبحث أن يقف وقفة متأنية عند الحضارة الفرعونية وعقائد الإنسان المصري القديم ومدى تأثيرها في التكوين العقلي والوجداني للشخصية المصرية والتي كان الانتظار سمة من سمات هذا التكوين .

(ب) الحضارة

إذا كانت الطبيعة قد أسهمت بشكل أو بآخر في إيمان المصري بالانتظار ، وإذا كانت عملية الزراعة وما يتبعها من عمليات البذر والسقي ورعاية النبتة إلى أن يتم الحصاد هي التجسيد العملي لفكرة الانتظار ، فإن الحضارة التي صنعها المصري القديم منذ فجر التاريخ ، وما آمن به هذا الإنسان من معتقدات أثرت في أسلوب حياته ، وانعكست في رسمه وتلوينه .. كان لها أكبر الأثر في ترسيخ فكرة الانتظار ، فقد كان للحضارة الزراعية على جانبي الوادي أكبر الأثر في تكوين معتقدات الإنسان المصري القديم .

إيمان المصري القديم بالبعث والخلود

لقد سيطرت فكرة الحياة بعد الموت على فكر الإنسان المصري القديم .. وفي واقع الأمر [لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت في نفسه فكرة الحياة بعد الموت المكانة العظيمة التي احتلتها في نفس الشعب المصري القديم]^(٤٩) . وكان من نتائج ذلك أن ترك لنا المصريون القدماء عدداً هائلاً من المقابر والمعابد والأهرامات التي لا يمكن حصرها ، بينما [لا نجد إلا قليلاً من المنازل التي كان يعيش فيها القوم ، بل إن العواصم الكبرى كمنف وطيبة ، قد اختفت ولم تترك من بعدها أثراً ، ولعل السبب في ذلك أن الأولى - المقابر - أبدية ، وأن الثانية وقتية]^(٥٠) . ولقد أسهمت مقومات عدة في تغذية الاعتقاد بالبعث والخلود بعد الموت عند المصري القديم ، أولى هذه المقومات : الاعتقاد الديني ، فقد ربط المصري حياته كلها بالظواهر الكونية المحيطة به كالشمس مثلاً ، فكان الشرق بالنسبة لهم هو الحياة التي يعيشونها ، وكان الغرب - حيث تغيب الشمس - هو عالمهم الآخر يدفنون فيه موتاهم ، ويشيدون فيه معابدهم ، ويقيمون فيه شعائره ، فكانوا يضعون رأس الميت في اتجاه الغرب . حيث تغرب الشمس وتبدأ دورتها في العالم السفلي الذي تخيلوه ، وحتى بعض المقابر والمعابد التي بنيت في الشرق نجد كتابتها تتحدث عن الغرب الجميل . وكان المصريون يضعون بعض القرايين مع

موتاهم وبالقرب من أفواههم، ومن حولهم بعض الأدوات التي تسدل على حرفة المتوفى^(٥١)... إيماناً واعتقاداً بعودة الميت إلى الحياة .. وهذا الاعتقاد كان يعضده كثيراً ويغذيه (تلك الحقيقة المعروفة عن تربة مصر ومناخها وهي إنها تحفظ الجسم الإنساني بعد الموت من البلى إلى درجة لا تتوافر في أي بقعة أخرى من بقاع العالم)^(٥٢). وكان النيل عاملاً مهماً من عوامل إيمان الإنسان المصري بالبعث والخلود فكان انتظام النيل وفيضانه الذي يحيي الحقول سبباً في غرس الشعور بالثقة في النفس ، وتكرار عملية الفيضان وما يتبعها من زراعة رسخ في نفس المصري أنه باستطاعته الانتصار على الموت وأن يحيا حياة أبدية . إن دورات الفيضان والزراعة التي تتابع إلى ما لا نهاية جعلت المصري يؤمن بأن ذلك لا يحدث تلقائياً ولكن لا بد من قوة تدفع الفيضان وتدفع النباتات من الحب المدفون في التربة ويحي الحقول الجافة .. إنه الرب الإله " أوزير " فهو رب الخصب والزرع والنماء، وهو أيضاً رب البعث والآخرة و(جعلوا مملكته تحت الأرض ، وامتد تقديسهم له في طول البلاد وعرضها ، وأحاطوه بأساطير وتخييلات)^(٥٣).

لقد فكر المصري كثيراً في تلك الحياة المتجددة التي لا يمكن أن تموت موتاً نهائياً .. فإذا أمكن أن يحيا " أوزير " - النيل - ويحيا النبات كله بعد موتهما [فإنه في مقدور الإنسان أيضاً أن يعود إلى الحياة بعد موته ، وكان بقاء أجسام الموتى بصورة تسترعى النظر في أرض مصر الجافة مما ساعد على تثبيت هذه العقيدة التي ظلت مسيطرة، إلى أن انتقلت منهم إلى الدين المسيحي]^(٥٤) . وكذلك كانت الشمس عنصراً هاماً ألهم المصري القديم عقيدة البعث والخلود بعد الموت، فلقد رأى المصري القديم الشمس وهي تغرب يومياً من الغرب ، وتعود إلى الشروق من الشرق ، إضافة إلى رؤيتهم الخاصة لشمس مصر ذات التأثير الخاص في نمط حياتهم بسبب وضوحها في سماء مصر الصحو، وبسبب الوفاق والانسجام بين مواسم حرارتها وبين مظاهر الطبيعة الأخرى وعلى رأسها النيل ، وأثر ذلك في بذر المحاصيل وجنيها ، فضلاً عن ارتباط شروقها بيقظة الكائنات بعد النوم ، وبالحركة بعد الخمول ، والرؤية بعد انعدامها، فلم يردوا ذلك إلى عملية آلية لا روح فيها ولا هدف منها ، وإنما ردوه إلى إله قادر هو " رع " رب الشمس الذي ينفع الأحياء في الدنيا ، ثم رأوا أن هذا الإله القادر على تسخير الشمس لمنفعتهم الدنيوية قادر على أن يوجهها لنفعهم في حياتهم الأخروية ، بعد أن تتجه أرواحهم

إلى الأفق الغربي حيث توجد مدافنهم ، وتخيّلوا أيضاً لهذا الرب الإله الكثير من الأساطير، فله مثلاً مركبان ، مركب يعبر بها سماء الأحياء في النهار ومركب يعبر بها سماء الموتى في الليل ودعوا الأولى (منعجت) أو (منعجة) والثانية (مسكّنة) وله في هذه الأخيرة مسار معلوم تحدثت عنه كتب الموتى في كل ساعة من ساعات الليل الإثنتي عشرة^(٥٥). هذا عن العالم المحيط بهم ! ! فماذا عن تصورهم لمقومات الإنسان نفسه ؟ !

افترض القدماء المصريون أن للإنسان مقومات عدة طبيعية ومكتسبة أهمها سبعة وهي: الجسم المادي (خت) ، والقلب المدرك (آب) ، والطاقة الفاعلة أو النفس الفاعلة (كا)، والاسم المعنوي (رن)، والظل الملازم (شرت)، والروح الخالدة التي تسري في الظاهر والباطن (با)، والنورانية الشفافة (آخ) وتشتد صلته بالأخيرتين منها بعد وفاته إذا كان صالحاً ، واعتقدوا أنه لا بقاء للمرء في أخراه إلا باجتماع كل هذه المقومات ، وأنه لا سعادة في جملتها دون مساعدة خارجية ولهذا تلمسوا سبيل الاهتمام بكل منها على حدة إضافة إلى الاهتمام بها كلها كوحدة واحدة ، فالجسد ينبغي أن يُصان ويحفظ ، والقلب يحفظ ويرتجى، والنفس الفاعلة تتلى التراتيل وتقدم القرابين لصاحبها ، والروح تنتقل في عوالم الأرض والسماء ما دامت مؤمنة، والنورانية تكتسب بصالح الأعمال، والاسم يخلد عن طريق ترديده في الدعوات، وتكراره في نقوش المقابر ، واقتترانه بالسمعة الطيبة^(٥٦).

إن إيمان المصري القديم بخلود الروح ، إنما هو ناتج عن وازع ديني هذا الوازع هو المسيطر الأول عليه في كل حين ، فما يولده الدين من مخاوف هي شغله الشاغل ، وما يوحى به من آمال هي ناصحه الدائم ، وما أوجده من أعياد هي تقويمه السنوي ، وشعائره - برمتها - هي المربية له والداقعة له على تنمية الفنون والآداب والعلوم^(٥٦) .

على أن الدين لم يكن يمس حياة الإنسان المصري في جميع جوانبها فحسب، بل إن حياته وفكره ودينه امتزجت عنده بعضها ببعض امتزاجاً لا انفصام فيه مكونة كتلة واحدة تتداخل بعضها في بعض مؤلفة من المؤثرات الخارجية والقوى الإنسانية الباطنة. ومن هنا نجد أن الإنسان المصري كان يعمل قدر جهده واستطاعته لا من أجل حياته الدنيوية فقط وإنما من أجل حياته الأخرى ، ومن هنا أخذ يدرك أن بعض السلوك ممدوح وبعضه مذموم وأن كل إنسان يعامل بحسب ذلك ، فالحياة في الآخرة - تمنح - للمسالمة (الذي يحمل السلام) ويحقيق الموت بالمجرم (الذي يحمل الجريمة) فالمسالمة هو [الذي يفعل

ما هو محبوب ، والمجرم هو الذي يفعل ما هو مكروه . وهاتان العبارتان هما حكرمان اجتماعيان يحددان ما هو ممدوح (محبوب) وما هو مذموم (مكروه) في هذين التعبيرين نجد أقدم برهان عرف على مقدرة الإنسان على التمييز بين الخلق الحسن والخلق السيئ^(٥٧). إما تخلد الروح وتكتسب النورانية الخالدة ، وإما يحيق الموت بهذه الروح فلا تحيا ولا تذكر .. ثواب وعقاب نتيجة السلوك الإنساني .. من هنا ترسخت ظاهرة الانتظار في فكر المصري القديم . فالموت عنده لم يكن هو النهاية ، وإنما كان هو نقطة التمام ، ولعل ذلك هو الذي جعل القدماء المصريين لا يغمضون عين الميت ، وجعلوا تابوت المصري تلفة السكينة والسلام، فغطاء التابوت منقوش عليه (نوت) آلهة السماء تنشر ذراعيها كجناحين وكأنها دعاء بالرحمة للميت في رحلة الصعود من الإسار إلى الرحاب العليا^(٥٨). الموت في الرؤية الدينية المصرية رقي [بالانتقال من حياة الجسد إلى حياة الروح .. وقد تكشف القلب المصري هذه الرؤية قبل الأديان ، فأنكر الموت واستعلى على حين تحذاه بالخلود أعمالاً باقية وذكرأ عالياً وتاريخاً مسطوراً]^(٥٩). إن في قصة أوزوريس وست تجسيد حقيقي لحب المصري للحياة وتجاهله للموت وتحديه بالارتفاع فوقه وبسرعة . فكما حوكم أوزير بعد موته وكما قام من بين الموتى ، وكما أحييت الآلهة عظامه^(٦٠). فلا بد أن تستطيع هذه الآلهة إحياء الموتى أجساداً مرة أخرى عظيمهم ووضعهم من أجل الحساب والعرض على المحاكمة. وكما ورد في متون الأهرام ومتون التوابيت من خطابات سجلت للميت على سبيل المثال أن الآلهة نوت : [تعطيك رأسك وتجمع لك أعضاؤك وتضع قلبك في جسدك]^(٦١). وحينها تبدأ الروح أو الـ (كا) مهمة جديدة وتتلبس الجسد مرة أخرى وساعتها [يجب أن تتحد الروح مع الجسد من جديد، وأن تجد باب القبر مفتوحاً]^(٦٢). وفي خطوات متلاحقة بعد عودة الروح إلى الجسد تتأديه الآلهة: قم ، قف ، فيتجسد مرة أخرى في صورة شاب حتى ولو كان في سن الشيبه عند موته ، فسوف يبعث في صورة [شاب عصري على نحو ما كان من قبل]^(٦٣). وإنه سوف تتجدد قواه عائداً إلى عنفوانه ثم تبدأ بعد ذلك المحاكمة . ومن ثم فلا نجد غرابة في أن كلمة الموت [لم تذكر قط في متون الأهرام إلا في صيغة النفي أو مستعملة للعدو، فنرى التأكيد القاطع مرة بعد الأخرى أن المتوفى حي يرزق وإذا لم يكن بد من الإشارة إلى حقيقة الموت المرة فإنه يسمى (النزول إلى البحر) أو ربط حبال السفينة في

المرساة .. أو كان يفضل في مثل هذه الحالة ذكر كلمة الحياة منفية (نيس حياً)^(٦٢).
ومرد ذلك إلى أن " أوزوريس " والحياة - وبخاصة في الفيضان - والتربة والنبات كانوا
جميعاً نفساً واحدة ويبدو أن ذلك نتيجة للاتجاه المصري إلى التفكير بالصور الواقعية،
وهذا الإله في التفكير المصري القديم كان من غير شك عنصر الحياة الذي لا يفنى أبداً
أينما كان ، وكثيراً ما نجد صوراً تظهر " أوزوريس " في حالة الموت محتفظاً بالقوة
التناسلية، حتى الأسطورة نجده قد وضع نطقته في إيزيس وهو ميت، فحياة الأرض التي
[تموت ثم تحيا ، والتي تتصل أحياناً بالمياه التي تمنحها الحياة وأحياناً بالتربة الخصبة
والتي تظهر في النبات نفسه كل أولئك وأوزوريس شئ واحد]^(٦٣) .

وعلى الرغم من اقتناع المصري القديم بوجود الحياة الأخروية - والتي كان يستعد
لها سلوكاً وعملاً- بيد أنه كان في حالة خوف وقلق من تلك الحياة كلما تأمل في أخطار
عالم تلك الحياة الآخرة التي لم يعرفها ولم يسبق له أن جربها يستوي في ذلك عامة الناس
وفرعون الإله.. فقد كان يعترض هذا القادم الملكي مخاوف احتمال [عدوان الآلهة عليه
أينما ولى وجهه وهو ينظر في عرض البحر الشرقي ، حيث كانت تزدحم بمخيلته آلاف
الأخطار والمعارضات التي يكون من شأنها تكدير صفو تلك الصورة الجميلة التي كان
يتخيلها في نعيم الحياة الأخروية]^(٦٤) . إن إيمان العقل المصري بالآخرة جعله يؤمن كل
الإيمان بانتظار هذه الحياة التي سوف يحيها بعد محاسبته ، لقد كان كل همه في حياته
الدنيوية هو الاستعداد لحياته الخالدة التي سوف يحيها في الآخرة .. واختلفت طريقة
الاستعداد لهذه الحياة المجهولة .. فمنهم من كان يركز على الوازع الخلقى فيسير سيرة
طيبة بين الناس ولا يقترب إثماً ولا يخون ولا يغدر، فالنعيم في الآخرة في جميع صنوره
يتوقف على ما للإنسان من الصفات الخلقية في الحياة الدنيا ، ويعد هذا خطوة كبيرة في
تطور العقل البشري بل [تعد من الخطوات الخطيرة ، ولا بد أن يكون الشعور القوي
بالوازع الخلقى هو الذي جعل الفرعون نفسه المقدس المعتبر فوق كل قانون أرضي ،
معرضاً للحضور أمام ذلك القاضي السماوي، ومكلفاً بأن يتزود لذلك بالزاد الخلقى]^(٦٥) .
فكان المتوفى يدون كل مآثره على أبواب قبره أملاً في أن تنفعه في تلك الحياة التي
ينتظرها. وعالم الآخرة - كما يدلنا عليه كتاب الموتى - هو مكان تحف به [الأخطار
والمحن التي لا عداد لها ، وأن معظم تلك الأخطار مادية ، ولو أنها كانت في بعض

الأحياء تمس عتاد المتوفى العقلي ، وكان السلاح الذي يستعمله للنجاة من تلك الأخطار ، وأضمن الوسائل التي يمكن الحصول عليها لحماية المتوفى ، هو تمكين المتوفى من بعض القوى السحرية بتزويده في العادة برقية خاصة تتلى عند اللحظة الحرجة ^(٦٦) . وكان المصري يعتبر التعاويذ ذات أثر فعال لا شك فيه في حماية المتوفى أو تزويده في الحياة الآخرة بما يلزمه من نعيم . وكان من جراء ثقة الناس العمياء بالتعاويذ أن صار في يد الكهنة فرصة لا حد لها للكسب ، وقد ازداد خصب خيالهم تقنناً وابتكاراً في إنتاج التعاويذ الجديدة وكانت تباع للسذج من الناس الذي كان عددهم يزداد ، وقد ساعدت هذه الطريقة في ازدياد مخاوف الناس من أخطار الحياة الآخرة ، كما ساعدت على نشر الاعتقاد في كفاية مثل هذه الوسائل لدرء هذه الأخطار ^(٦٧) . ومن هنا ترسخ في العقل المصري - منذ القدم - فكرة الاحتياج إلى وساطة بينه وبين العالم الآخر تطورت إلى ما نراه في يومنا هذا من التوسل بالأولية بالأضرحة الخ. والوساطة مرتبطة بالانتظار من غير شك. وقد أحاطت بالعالم الآخر أساطير نسجها خيال الإنسان المصري القديم ، وكل هذه الأساطير قائمة على فكرة الانتظار والتوسل إلى الآلهة عن طريق التعاويذ ، فمثلاً كانت هناك تعاويذ لعذاب القبر المتمثل في عدم أخذ رأس المتوفى منه في القبر ، وأخرى تمنع أن يأكل الرجل المتوفى برازه ، وتعويذتان لضمان عدم تحلل جسم المتوفى في العالم السفلي الخ ، ومن الأساطير التي نسجت حول عالم الآخرة أن المتوفى عندما يموت تعترض طريقه النيران ، وكان لا بد له من الهلاك إذا لم تكن لديه رقيه ليخرج بها من النار خلف الإله العظيم، هذه الرقية عبارة عن طريقين مرسومين بصور ملونة على التابوت يمكن للمتوفى أن يسلكهما طريق بري وآخر مائي - وبينهما بحيرة من النار، وكان مع هذه الصور دليل سحري يسمى (كتاب الطريقين) وكان يسجل فوق التابوت.

على أنه كان يخشى بالرغم من كل الإرشادات أن يتحول المتوفى - لسوء حظه - إلى مكان إعدام الآلهة ، ولكنه كان ينجو بتعويذة أعدت خصيصاً لذلك تسمى تعويذة عدم الدخول في مكان إعدام الآلهة ^(٦٨) .

إن هذا التخوف والتشكك إزاء الحياة الآخرة والرحلة إليها وما يلقاه المتوفى فيها من توقعات لم تكن في حسبان زانت من إيمان العقل المصري بالانتظار .

تصور المصري للحساب في الآخرة وعلاقته بالانتظار :

اعتقد المصري القديم أنه مهما كانت حياته نقية وصالحة ، فلا بد أن يجتاز امتحان المحاكمة الخلقية للحصول على السعادة المنشودة في الحياة الآخرة ، ويفوز بالنعيم المقيم فيها ، وكان هذا الشعور [بالمسئولية الخلقية فيما بعد الموت من العوامل القوية في حياة الشعب المصري القديم ^(٦٧) .

على أن هذا لم يكن صحيحاً كليةً فهناك عاملان قويان أسهما في العمل على هدم تلك المسئولية وهما:

- ١- استمرار اعتقاد عامة الشعب في كفاية العوامل المادية ، مثل إقامة القبور وإعدادها إعداداً يضمن السعادة للمتوفى في حياته الأخرى .
- ٢- ازدياد الاعتماد على نفع قوة السحر في عالم الآخرة ^(٦٨) .

ولذلك كان المصري يعمل عملاً دعوباً- مادياً ومعنوياً - وبلا كلل من أجل ضمان السعادة في الآخرة كل على حسب تصوّره الشخصي ودرجة فهمه ومستواه .
كما يقول المفكرين المصريين - أنثذ [يرون أن المسئولية الخلقية لكل إنسان بدسفة قاطعة بإدراكه (فهمة الشخصي)] ^(٦٨) .

ولاشك أن ذلك قد غذى وعمق فكرة الانتظار حتى صارت ظاهرة واضحة في التفكير المصري سواء على المستوى المادي أو المعنوي . ويكفي لنا دليلاً على ذلك -بخلاف ما سبق - مشهد المحاكمة نفسه الذي كان يتخيله الإنسان المصري ، هذه المحاكمة تمثل كيفية تصور المصري القديم للحساب في الآخرة ، فكانت المحاكمة تبدأ بدخول المتوفى قاعة الصدق أو الحق (معات) وفيها يتطهر من كل الذنوب التي اقترفها موجهاً نظره إلى وجه الإله قائلاً [سلام عليك أيها الإله العظيم رب الصدق، لقد أتيت إليك يا إلهي وجئ بي إلى هنا حتى أرى جمالك .
بي أعرف اسمك، وأعرف أسماء الاثنين والأربعين إلها الذين معك في قاعة الصدق هذه، وهم الذين يعيشون على الخاطئين ويلتهمون دماءهم في ذلك اليوم الذي تمتحن فيه

الأخلاق أمام أوزير ^(١٩) . وقد كان المصري القديم يتخيل الإله العظيم " أوزير " ويجلس اثنان وأربعون إلهاً يمثلون أقاليم مصر من حوله - ولعل هذا التخيل يدل على أنه لا منجاة لأحد في أقاليم مصر كلها من الحساب .. حيث إن كل إله يمثل إقليمًا إداريًا من أقاليم مصر فكل متوفى سيلاقى قاضياً على الأكل من بين هؤلاء - يعلمون علم اليقين كل شيء عن أخلاق المتوفى وسيرته الذاتية، وبعد أن يجتاز المتوفى العديد من العقبات منها الصراط ، وباب النار، والمحيط الكبير يقف في مواجهة المحكمة مخاطباً الآلهة بكسل أدوات النفسي والإنكار لإنكار الخطايا ويسمى هذا الجزء من المحاكمة بالاعتراف . وبعد مواجهة المتوفى بما فعله يصدر الحكم عن طريق أوزيريس ومن خلفه نفتيس وإيزيس حاملات معه ميزان العدل وبعد موازنة الأعمال والتي كانت تعرف بموازين "معات " أو الصدق ، ثم ينطق بالحكم تسعة من الآلهة المميزين والذين عرفوا بتاسوع عين شمس يرأسهم إله الشمس ^(٢٠) . فمن خفت [موازينه ألقيت روحه في الجحيم ، وكان غذاؤه وشرابه القاذورات، وتسلطت على روحه الثعابين والمقارب، فتلدغه وتعنفه حيث ذهب، وهكذا يستمر في العذاب الأليم إلى أن يلحقه القناء] ^(٢١).

أما من يخرج بريئاً في الحساب فيذهب على الفور إلى (دوات) مقر المنعم عليهم وهناك سيجد شجرتين عظيمتين إحداهما شجرة الحياة ، أما أهم معالم (دوات) على الإطلاق فهو بيت الإله المعمور أو (قصر السماء) وحول البيت يعيش الأبرياء سعداء في النعيم المقيم رافلين في أثواب الرغد والسعادة ^(٢٢) ألا يرتبط هذا التصور لمشهد المحاكمة وما يحيط به من مخاطر ، وعملية محاكمة المتوفى في حد ذاتها - وما يتبعها من عرض على الآلهة الاثنتين والأربعين وعلى رأسهم "أوزير" الإله الأعظم ثم دفن المحكوم عليه، ثم إصدار الحكم في النهاية وتقرير المصير، ألا يرتبط كل ذلك بإيمان الفكر المصري بالانتظار؟ ألا يقوم هذا التصور برمته لمشهد المحاكمة من بدايته لنهايته على الانتظار؟ وهنا يجب أن يقف البحث وقفة - حان موعدنا الآن - أمام الظاهرة في الفكرين الغربي والعربي ولا سيما بعد أن تعرض البحث بشيء من الإفاضة إلى عقائد المصري القديم ، ومدى تأثير هذه العقائد في بلورة وترسيخ فكرة الانتظار في عقل ووجدان الإنسان المصري لتصبح ظاهرة ذات ملامح خاصة تميزها عن الانتظار الأوربي فثمة اختلاف واضح بين الظاهرتين من حيث عوامل وجود الظاهرة ودلالاتها فكراً ووجداناً .

ظاهرة الانتظار في الفكر الأوربي وفي الفكر المصري :

من خلال ما تعرض له البحث في الصفحات السابقة نجد أن ظاهرة الانتظار في الفكر المصري لها جذورها الطبيعية والحضارية والعقائدية التي أسبغت عليها ملامح خاصة، ولعل أهم ما يميز الحضارة المصرية القديمة أنها قاومت على امتزاج واضح بين الفكر والروح انعكس ذلك في جميع فنونها كالتصوير والنحت والأدب شعره ونثره.. لقد نشأت التراجيديات في الأدب الغربي ولم تنشأ في الأدب المصري ولعل [مقدمة نيتشه عن مولد التراجيديات تعلل هذه الظاهرة.. فقد تسامل نيتشه .. لماذا ولد بطل إحدى الكائنات الأسطورية ؟ ولماذا يعيش ؟ ثم خرج من حيزته بقوله : إنه كان يجب (ألا يولد) ! هذه العبارة مفتاح الفكر الأوربي ، إنها رد على الموت . على حين إن مصر لم تعترف بالموت أصلاً . إذن ليس هناك مأساة]^(٧١) . فالتراجيديات عند الفنان المصري تتمثل في ذبح الثور وتقديمه قرباناً للآلهة ، ثم قال حكيمهم : [عمك الطيب أحسن عند الآلهة من القربان]^(٧٢) . الفكر الأوربي يقول ، إن الأفضل ألا تكون هناك حياة ، و الفكر المصري يقول الحياة سرمدية ولا موت.. فالموت عند المصري هو نقطة التمام لا نقطة النهاية ، حتى أسطورة " أوزوريس " و صراعه مع " ست " و التي كان من الممكن أن تشكل تراجيديات عظيمة نقلها خيال المصريين إلى ساحة المحكمة أو إلى ميدان الصراع -إن صح التعبير- فنلاحظ أن كل الأحداث ما هي إلا محاكمة أو جهاد في محاولة مستميتة من " إيزيس " لتجميع أشلاء " أوزوريس " . و في أهرامات المصريين عناية فائقة بصالة [تجديد الحياة ، حتى الشيوخوخة يرفضونها . و في متحف أمنحتب بسقاره رسم لزوسر (الشيخ) بعد أن علت سنه، وهو يجرى عرباناً لتجديد نشاطه]^(٧٣) . حتى في التصوير نجد الفنان المصري في تصويره ولوع بسن الأزهار و التفتح، فالمرأة مثلاً في الصور المصرية كاملة الأنوثة ، فتاة في ربيع العمر ، أو شابة في الثلاثين ، وهذا نتيجة لحب الفنان للحياة من كثرة ما وفرت مصر له من خير وفير ، حتى فيما بعد في مصر القبطية لم تظهر التراجيديات لأن القبطية المصرية تختلف عن المسيحية الأوروبية .

فبينما ركزت الثانية على آلام الصلب، ركزت الأولى على الأم بحس بعيد من إيزيس و هاتور . لقد تعامل المصريون القدماء -أقدم حضارة زراعية عرفها الإنسان- مع الزمن من خلال الزراعة فقسوا السنة والشهور والأيام، وحددوا الفصول وأيام

الزراع و الحصاد و الري بل إنهم تعاملوا مع مياه النهر العظيم من خلال هذه النظم الزراعية ، و المصري القديم عرف البعث و الثواب و العقاب في الآخرة. إنه ينتظر الآخرة [٧٤] . وإضافة إلى هذا البعد الزراعي والعائدي القديم، جاءت المسيحية و من بعدها الإسلام، فأسهما إسهاماً كلياً في ارتباط الانتظار عند المصري بالآخرة. حتى في [عصور الانغلاق و الاستعمار ، ينتظر العربي الخلاص ، ينتظر المنقذ من القهر والظلم ، و ينتظر دائم و مستمر أصبح جزءاً من العقل العربي] [٧٥] . و بالطبع كان لمصر فضل سبق في تجذير الظاهرة لأسباب كثيرة ، منها العقيدة والزراعة و الحضارة و كثرة المحن و المستعمرين الذين مروا بها ، أما الحضارة الغربية المعاصرة فهي تعاني من الفراغ الروحي ، و قد أشار إلى هذا الخواء الروحي [الكثير من العلماء مثل " اشبنجلر " في كتابه "تدهور الغرب" و "استقشر" في كتابه " فلسفة الحضارة " و "كولن ولسن" في كتابه "سقوط الحضارة" و يرى استقشر أن العالم في حاجة إلى نظرية كونية تُبنى على الفلسفة والأخلاق ، بعد أن أفلمت الفلسفة وأفلمت الأخلاق] [٧٦] . وهذا الفراغ الروحي كان عاملاً أساسياً في انهيار الحضارة الغربية ، و يقف وراء هذا الخواء الروحي رصيد ضخم من [الابتعاد عن القيم الدينية في العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة ومحاكم التفتيش وصكوك الغفران والحكم بالحق الإلهي ، امتداداً إلى عصر النهضة و سيطرة العقل الذي أصبح ضد الكنيسة ، ثم وصولاً إلى تحرر العقل الغربي من كل القيم الدينية مثلاً في الفلاسفات التي تنكر الدين وترفع شعار الإلحاد و تُعلّي من شأن الإنسان الفرد في دعوة السوبرمانية .. ولعل في صيحة نيتشه " لقد حل الإنسان الأعلى محل الله .. الإله قد مات " تنويعاً كاملاً لظاهرة الفراغ الروحي] [٧٧] . بينما نجد العقل المصري منذ أن عرف الإنسان البعث و الخلود و مروراً بدعوة إخناتون للتوحيد ، ثم المسيحية ، ثم الإسلام وحتى وقتنا الحاضر يسير وفق منهج ديني واضح يعلى من شأن الآخرة و يعمل قدر جهده من أجلها ، فالنينا فانية ولا يبقى للإنسان سوى عمله الصالح ، الذي هو نجره ونخيرته بعد البعث مع إيمان كامل بضالة الإنسان مهما بلغ إلى جانب الله المتفرد بالعظمة والجلال . إنها حضارة قائمة على التجريد ، على الفكر و الروح معا . إن مظاهر الانتظار في الأدب الأوربي تختلف كلية عن الانتظار في الأدب العربي عامة والمصري خاصة ، فبينما نجد - على سبيل المثال - " بيكت " في مسرحية " في انتظار

جودو " ، والتي تقوم كلها - كما هو واضح من عنوانها - على الانتظار الذي يجسد صورة الحضارة الغربية المفلسة روحياً، نجد الانتظار في أعمال الكتاب المصريين يختلف وهذا ما سوف يشير إليه البحث في حينه، فإن كان الكتاب المصريون قد تأثروا بالمسرح الأوربي من ناحية البناء الدرامي للنص المسرحي غير أنهم لم يتأثروا كلياً بالظواهر الفكرية في المسرح الأوربي بما فيها ظاهرة الانتظار ، ذلك لأن الموروث الثقافي والأخلاقي والعقائدي يختلف بين الاثنين كبعد المشرق عن المغرب . إن تيارات الفكر الغربي وظواهره قد تعددت واختلفت في العصر الواحد ، أما تيارات الفكر المصري وظواهره فتكاد تكون واحدة على مر العصور فلم يطرأ عليها إلا نوع من التطوير الحتمي نتيجة للتفاعل الحضاري والتطور الديني ، فالحس الديني يكاد يكون واحداً سواء عند إخناتون أو سانت أنطونيوس أو ابن الفارض . في حين نجد التنوع والاختلاف بيناً في بلاد الإغريق حيث إسبرطة تختلف عن طيبة وأثينا حضارياً وعقائدياً ، حتى في القرن التاسع عشر نجد أن أشكال الحياة السياسية والاجتماعية في العالم الغربي قد تنوعت تنوعاً شديداً ، من الديمقراطية التقليدية في الولايات المتحدة إلى الملكية التقليدية في بروسيا^(٧٨). فجوهر الحضارة الغربية تكون من مباحث إيمانية ثلاثة [أولها إيمان بالعالم الطبيعي ، بأنه العالم الحقيقي الذي يجب أن نصرف إليه أذهاننا ونصب فيه جهودنا ، وثانيها إيمان بالإنسان بأنه أهم كائن في هذا العالم الطبيعي ، بل هو تاجه وغايته ، وثالثها إيمان بالعقل بأنه ميزة الإنسان ومصدر تفوقه وتفرد ، وهو الأداة التي بها يتوصل إلى الحقيقة ويكون ذخيره العلمية التي تؤلف لب حضارته وعنوان مجده ، وقد فعل هذا الجوهر فعله في صنع تقدم الغرب. ورسم صور الحياة في المجتمعات الغربية]^(٧٩) .

فالتقافة الحديثة في المجتمع الغربي تكونت فيما بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر نتيجة اعتقاد المتعلمين رجالاً ونساء وكثير من غير المتعلمين في معتقدات خاصة عن أنفسهم وعن العالم وعما يستحق العمل في هذه الدنيا وما يمكن أدائه فيها وهي معتقدات [لم يتمسك بها أسلافهم في العصور الوسطى . كانوا يعيشون في عالم بدا لهم جديداً ما دامت أفكارهم عنه جديدة ، وإن لم تكن بطبيعة الحال جديدة كل الجدة ... وقد حوّر " التنوير " الذي حدث العقيدة المسيحية التقليدية تحويراً أساسياً ، وأصبح كثير مما يعتقد فيه الناس لا يتفق وبعض النواحي الهامة في هذه العقيدة^(٨٠) . فالفكر المصري

قوامه الثبات والفكر الأوربي قوامه التغير الذي قد يصل في بعض الأحيان من النقيض إلى النقيض في شتي مجالات الحياة وهذا مرتبط بالخواء الروحي المتأصل في الحضارة الغربية وعلى الرغم من أن الحضارة الغربية الحديثة لم تنشأ من فراغ ولم تنطلق من عدم، بل انبثقت من تراث حضاري تعاونت في تكوينه شعوب عدة سبقتها في مضمار الحضارة بيد أننا يمكن ملاحظة أن لهذه الحضارة الآن مجريين رئيسيين الأول منهما قد تنوع تنوعاً كثيراً في العالم الغربي هما الديمقراطية التقليدية والشيوعية ولكن هذين المجريين رغم تباين نظمهما السياسية والاقتصادية، وتصادم قوتها ودولها فهما من حيث الواقع الحضاري فرعان لمجرى واحد، ومظهران مختلفان لحضارة واحدة يعبران عن تناقضات أصيلة في داخلها (٨١).

إن ظهور نظريات جديدة في الفكر الأوربي الحديث كان لها أكبر الأثر في عالم الفكر الأوربي يعكس لنا صورة الفكر الأوربي - الذي هو نتاج لحضارة المتناقضات كنظرية داروين في علم الحياة، ونظرية ماركس في الاقتصاد والاجتماع، ونظرية فرويد في علم النفس، ونظرية اينشتاين في علم الطبيعة وهي نظريات مختلفة الميادين ومع ذلك فقد ارتبطت ببعضها في [مركب ثقافي واحد يقوم على أساس مشترك] (٨٢). إن نظرية داروين في التطور أقامت فلسفة تقوم على الدينامية والسيروية، فتغيرت نظرة الإنسان إلى حقيقة العالم وحكمها الإيمان بضرورة التغير والتحول وعدم الثبات الجامد، ومعنى ذلك أن الإرادة أصبح لها الأولوية على التفكير الذهني، وأخذت عملية التفكير معنى جديداً وهو اتخاذ إجراءات عملية تحقق شيئاً في دنيا الواقع. ونظرية ماركس - الاقتصادية الاجتماعية نظرت إلى التاريخ على أنه حركة جدلية يقع فيها الصراع بين ضدين حتى يتولد منهما وضع جديد لا يلبث أن يصارع ضده حتى يتولد وضع جديد آخر وهكذا، وكان لها أكبر الأثر في لفت الأنظار إلى أن التغير يتم باستثارة دوافعه من الداخل لا بفرضه من الخارج، أما نظرية فرويد فقد غيرت وجهات النظر إلى انحراف السلوك عن العرف المألوف، وحثت على الغوص في أعماق النفس الإنسانية، وجاءت نظرية النسبية لتطرح فكرة نسبية القيم ونسبية الثقافات (٨٣). وكلها نتاج لحضارة خاوية روحياً. ولذا فإن الانتظار في مسرحية في انتظار جودو هو انتظار [الله الذي لا يأتي أبداً تعبيراً عن الفراغ الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة] (٨٤) ملقد كتب " بيكت " مسرحيته متأثراً

بالفكر الوجودي عند سارتر، وكامي ، وسيمون دي بوفوار وأعمالهم جميعاً - على تباينها - يجمعها منطلق واحد هو إدراك عبث الحياة ومسايرة الوضع الإنساني، فالإنسان في محنته قد لجأ إلى الفلسفة التي تجعل من محنته محوراً . حتى إن الناقد المسرحي إريك بنتلي " يقول [إنها مسرحية تتضمن خلاصة الفكر الوجودي ، لقد كان يمكن أن يكتبها سارتر] ^(٨٥) ، فلا عجب إذن أن نرى في مسرحية بيكت الأحداث كلها تدور في طريق مقفر ليس فيه سوى شجرة واحدة جرداء . فنواجه منذ بداية النص فكرة الإجداد التي ترادف - عند معظم الكتاب وكتاب المسرح بوجه خاص في أوروبا - فكرة عقم الحياة وعذاب الإنسان في منفاه على الأرض وبطلا المسرحية اثنان من المشردين هما (استراجوان، وفلاديمير) وهما مرتبطان ببعضهما ارتباطاً دام زمناً طويلاً وأنها يفكران في الانفصال عن بعضهما ، ولكنهما لا يستطيعان فكل منهما أسير الآخر بحتمية الاجتماع البشري الذي يتوق الإنسان إلى الخلاص منه ولكنه لا يستطيع منه فكاً، وكلاهما يعاني من آلام جسدية مبرحة يلتقيان عصر كل يوم لينتظرا (جودو) وهو شخص ما في يده تخليصهما مما يعانيان من صنوف الشقاء والألم .

- استراجوان : يجب أن يأتي إلى هنا .

- فلاديمير : إنه يقول إنه سوف يأتي على وجه اليقين .

- استراجوان : وإذا لم يأت ؟

- فلاديمير : سوف نحضر إلى هنا في الغد .

- استراجوان : ثم بعد غد .

- فلاديمير : ربما .

- استراجوان : وهكذا باستمرار .

- فلاديمير : المسألة هي . . .

- استراجوان : متى يأتي . . .

- فلاديمير : أنت قاس .

- استراجوان : لقد جئنا هنا بالأمس . ^(٨٦)

وفي خلال انتظارهما المستمر نجد أن مشكلتهما الرئيسية التي تواجههما هي كيف يقضيان الوقت ؟ كيف يعيشان إلى أن يحين وقت الخلاص ؟ يقترح استراجوان - كمادته

- أن ينفصلا كحل ، ثم يعدلان عن ذلك ، ثم يقترح الانتحار كحل ثانٍ ، ولكنهما لا يستطيعان ، ولا يبقى أمامها سوى انتظار " جودو " الذي لا يأتي يحاولان عمل أي شيء ولكنهما يفشلان حتى يدركان سخف ما يفعلان . . إلى أن يلتقيا بشخصين يطلبان المساعدة فيحاولان مساعدتهما فيفشلان في ذلك إنه [سقوط رمزي عجز الإنسان فيه أن يمد يده بالمعونة للإنسان وبرزت الحاجة إلى عون خارجي]^(٨٧) .

وأمام هذا الفشل الذريع لم يبق أمامها سوى الانتظار .

فلاديمير : دعنا ننتظر حتى نعرف بالضبط كيف نتصرف .

استراجوان : ومن ناحية أخرى قد يكون من الأفضل أن ننتهز الفرصة .

فلاديمير : إنني شغوف بسماع ما سوف يقدمه لنا من نصيح وعندئذٍ أما أن نقبله أو نرفضه^(٨٨) .

وهكذا ينتظران ، ثم يفكران في الانتحار من جديد ، ويعجزان عنه إلى أن تنتهي المسرحية بطلب فلاديمير من استراجوان أن يشد سرواله الذي تهدل .

فلاديمير : سوف نشنق أنفسنا غداً (فترة صمت) إلا لو جاء جودو ...

استراجوان : وإذا جاء ؟

فلاديمير : سوف ينقذنا .

استراجوان : حسناً ، هل نمضي ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : ماذا ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : هل تريد مني أن أخلع سروالي ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استرجوان : (يتحقق من أن سرواله هابط) صحيح . (يرفع سرواله - صمت)

فلاديمير : حسناً ، هل نمضي ؟

استرجوان : نعم هيا بنا نمضي . [لا يتحركان] (٨٩) .

إن شد السروال إشارة واضحة إلى مواصلة الحياة - رغم عبثيتها - ومواصلة انتظار " جودو " الذي لا يأتي . ولعل في هذه الإشارة السريعة لمسرحية " في انتظار جودو " والتي هي تجسيد لظاهرة الانتظار في الفكر الأوربي - باعتبارها مسرحية قائمة منذ بدايتها وحتى نهايتها على الانتظار . يتضح الفرق بين انتظارنا وانتظار الغرب . ولا يخفى على الناظر تأثر الكتاب الغربيين بالمسيحية والتي تتضمن كثيراً من أصول الفكر الوجودي فحياة الإنسان في المسيحية لا جدوى منها في حد ذاتها إلا باعتبارها كفارة عن الخطيئة وانتظاراً للخلاص .. وتقوم العقيدة المسيحية على أساس أن السيد المسيح بتضحيته قد خلص الإنسان من الخطيئة الأولى -خطيئة آدم- وفتح أمامه طريق العودة إلى الجنة . وعلى الإنسان أن يعيش حياته على الأرض حاملاً صليبه الصغير ، أو قسطه من العذاب ليكون جديراً بهذا الخلاص . إن الانتظار الأوربي (الغربي) انتظار عقيم لأنه في انتظار الله الذي لا يأتي - في منظورهم - وهذا مرتبط بظاهرة الفراغ الروحي في الحضارة الغربية - دلت مسرحية في انتظار جودو على ذلك . وسوف تزداد الرؤية وضوحاً عندما يتعرض البحث إلى تأثير المسيحية ثم الإسلام في إيمان العقل المصري بالانتظار ، حيث يبدو الاختلاف بين الظاهرتين - الانتظار الأوربي والانتظار المصري - أكثر وضوحاً وجلاءً .

الفكر والفن في مصر وظاهرة الانتظار :

كثير من النصوص المصرية القديمة التي وردت على لسان المفكرين ، وكذلك الكثير من القطع الأدبية يتضح من خلالها مدى سيطرة فكرة الانتظار على عقول أصحابها وفي الأساطير المصرية القديمة نجد صدى فكرة الانتظار كجزء من تكوين العقل المصري واضحاً جلياً . وتعد المسرحية المنفية - والتي يحتفظ بها متحف لندن - أول بحث فلسفي ، وأول مسرحية في آداب الدنيا وقد كتبت قبل الدراما اليونانية بنحو ثلاثة آلاف سنة كتبت عام ٣٤٠٠ ق . م ، وهي محاولة لتفسير أصل الأشياء . والفارق

الجوهري بين الدراما الإغريقية والدراما المصرية أن الأولى قد تدرجت في التكوين حتى بلغت مرحلة النضوج ، أما الثانية فقد وجدت كاملة ناضجة لم يعرقل سير الأحداث فيها فرق المغنين كما في الدراما الإغريقية ، ويورخ البعض ، بل ويؤكدون أن بداية التفكير الأخلاقي يرجع تاريخها إلى عهد المسرحية المنفية ^(٩) . وهناك حوار من أقدم الحوارات التي وصلتنا لأحد الحكماء عبارة عن حوار بين إنسان يائس سئم الحياة وبين روحه ، يصف فيه الحالة العقلية والتجارب الباطنة لنفس معذبة تتألم مما حاق بها من الظلم وسوء الطالع ويعد هذا الموضوع [أقدم قطعة أدبية تناول موضوعها الخبرة الروحية ، وتعد أقدم مقال يمثل لنا صورة مما ورد في سفر نبي الله "أيوب" عليه السلام وقد كتب المقال طبعاً قبل أن تظهر التجربة المماثلة لمثل هذا الشعور في شعر مماثل بين العبرانيين بنحو ألف وخمسمائة سنة] ^(١٠) . وهناك نصائح الحكيم "ابوار" الذي يتطلع إلى المستقبل متوقفاً إعادة البلاد إلى سيرتها الأولى ، فهو يرى الحاكم الأمثل الذي يتوق إلى قدومه بعد أن عانت البلاد من الظلم ، وهذا الملك المثالي الذي قد حكم مصر في يوم من الأيام باسم إله الشمس ، والذي يرى الحكيم "ابوار" في سلطته المقدسة العصر الذهبي للبلاد ، فيوازن بينه - الحاكم الأمثل - وبين الحكم الغاشم الذي ترزح البلاد تحت حكمه في عصره ، فيقول عنه [فهو يطفئ لهيب (الحريق الاجتماعي) ويقال عنه إنه راعى كل الناس ، ولا يحمل في قلبه شماً . وحينما تكون قطعانه قليلة العدد فإنه يصرف يومه في جمع بعضها إلى بعض وقلوبها محمومة (من الحزن) . ليت عرف أخلاقها في الجيل الأول ، فعندئذ كان في مقدوره أن يضرب الشر وكان في قدرته أن يمد ذراعه ضده (يعني الشر) وكان في مقدوره أن يقضي على بذرتهم هناك وعلى وراثتهم فأين هو اليوم ؟ هل هو بطريق المصادفة نائم ؟ ... انظر إن بأسه لا يرى ..] ^(١١) . إن سؤال هذا الحكيم أين هو اليوم ؟ ، هل هو بطريق المصادفة نائم ؟ يدل على أن عنصر الأمل في ظهور الملك الصالح كان في نظره أقرب ما يكون .. إنه الانتظار الموعود .

وها هو الحكيم "نفر وهو" يخاطب الفرعون الظالم قائلاً : [سأريك البلاد وقد صارت مغزوة تتألم ، وإن منطقة عين شمس لن تصير بعد مكان ولادة كل إله] ^(١٢) .

ثم يمضي الحكيم في وصف القحط الذي وقعت فيه البلاد ، وينادي بالكلمات التالية الهامة معلناً قدوم الملك الذي سيخلص مصر مما حاق بها [سيأتي ملك من الجنوب اسمه

"أميني" وهو ابن امرأة نوبية الأصل ، وقد ولد في الوجه القبلي ، وسيتسلم التاج الأبيض ، ويلبس التاج الأحمر ، فيوحد بذلك التاج المزدوج ، سينشر السلام في الأرضين (يعني مصر) . على الوجه الذي يحبه أهلها وسيفرح به أهل زمانه ، وسيجعل ابن الإنسان^(٩١) . اسمه باقياً أبد الأبدين ... أما الذين تأمروا على الشر ودبروا الفتنة فقد أطبقوا أفواههم خوفاً منه ، والأسويون سيقتلون بسيفه ، واللومبيون سيحرقون بلهيبه ، والثوار سيستسلمون لنصائحه ، والعصاة سيخضعون لبطشه وسيخضع المتمردون للصل الذي على جبينه [^(٩٢)] إنه انتظار القدوم الفعلي للملك المخلص ، الذي كان مجيئه هو الأمل الذي ينشده الحكيم " إيوار " وهو الملك الذي ذكره الحكيم " نفرور هو " بالاسم أورسم كتابة الاسم (أميني) الذي استعمله نفرور هو هو اختصار مشهور للاسم الكامل (امنمحات) وواضح أنه المؤسس العظيم للأسرة الثانية عشرة والمصلح الذي أعاد توطيد سلطان مصر في العهد الإقطاعي حوالي سنة ٢٠٠٠ ق.م [^(٩٣)] . ومن الحكم التي تؤكد إيمان العقل المصري بالانتظار حكم " أمينوبي " ووصياه لابنه يقول مخاطباً ابنه :

[إن البشر فهم من طين وقش " يعني اللبن المصنوع من الطين مخلوطاً بالتبن " والله هو بانيهم . فهو يهدم ويبني ثانية كل يوم .

فيخفف ألفاً كما يشاء

وألفاً يجعلهم مشرفين

ما داموا في الحياة الدنيا ،

وإنه لسعيد من يصل إلى الغرب (يعني الدار الآخرة) .

وهو ناج في يد الله [^(٩٤)] .

وإن عدم ثبات أحوال الإنسان ، وتوقفها على مشيئة الله تعالى ، قد حدا (بأمينوبي) إلى تحذير ابنه من الاعتزاز بالثروة الزائلة : [لا تدعن قلبك يجري وراء الثروة

ولا تجهدن نفسك في طلب المزيد

عندما تكون قد حصلت (بالفعل) على حاجتك

وإذا جاءت إليك الثروة عن طريق السرقة

فإنها لا تمكث عندك زمن الليل ،

فحينما ينبلج الصباح فإنها لم تكن في بيتك بعد

لأنها تكون قد صنعت لنفسها أجنحة مثل الأوز وصعدت إلى السماء .

أعبد (أتوم) إله الشمس عندما يشرق

وقل امنحني سلامة وصحة ،

وسيمنحك ما تحتاجه مدى الحياة وتأمين من الخوف [(١٦)] .

ولا يخفى علينا ما في هذه الحكم من فكر قائم - كما هو واضح - على الانتظار ،
الناتج عن إيمان قوى بالدين والأخلاق . ولا تخفى على الناظر في نصوص الأخلاق
والنصوص الأدبية في مصر القديمة قصة الفلاح الفصيح - وهي قصة مجهولة المؤلف -
تعتمد اعتماداً كبيراً على الانتظار ، وتقع في ثلاثمائة وأربعين سطراً ، وتتكون من تسع
شكاوى ، تشير كلها إلى إهمال الموظفين لواجباتهم ، واضطراب وضعف الملكية وتفشي
الفسخ والخداع ، وانحراف القضاء وارتشائه ، وهذه الشكاوى قطعة أدبية رائعة ، تعبّر
إلى حد كبير عن نضوج الوعي السياسي ، وأوضحت بجلاء وبساطة أهم حقوق الإنسان ،
وربطت بين السلطة والمسئولية ، بل واشترطت ضمناً بقاء الحاكم في كرسيه بمدى تنفيذه
لالتزاماته تجاه رعيته ، وتتلخص هذه القصة في أن الفلاح الثائر (خون أنوب) كان في
طريقة من قرينته (حقل الملح) بالفيوم ، بتجارة متواضعة إلى سوق المدينة للمقايضة ،
وكانت الحالة تحتم عليه المرور من طريق به منزل رجل يدعى (تحوتي ناخت) وهو
موظف صغير من موظفي (رنزي) " مدير البيت العظيم لفرعون " وعندما رأى تحوتي
ناخت حمير ذلك الفلاح تقترب منه ، دبر حيلة لاغتصابها بما عليها ، فأرسل على الفور
أحد الخدم إلى منزله فجاء بصندوق ملئ بنسيج الكتان ، فأخرج النسيج ونشره على الطريق
العامة حتى غطاها كلها من حافة حقله المزروع قمحاً والواقع على الجانب الأعلى من
الطريق إلى ماء الترعة الذي يقع في الجانب المنخفض منها ، وكان ذلك الفلاح البريء
- كما تقول القصة - يتقدم في سيره على الطريق العامة لكل الناس ، والتي شغلت ،

فأصبح بين خيارين إما أن يسير في الماء وهذا مستحيل ، وإما أن يسير في الجهة العليا محاذياً حافة حقل القمح ، وفي أثناء السير التقم أحد الحمير بضع سيقان من جذور القمح ، وهنا قبض تحوتي على الفلاح وعلى حميره ، ولما طالب الفلاح بحقه ضربه وجلده ، ولم يعبأ تحوتي بصياح الفلاح واحتجاجاته ، وقضى الفلاح المسكين أربعة أيام يرجوه فيها إرجاع الحمير بدون جدوى ، وطوال هذه المدة كان الفلاح يتألم لبعده عن أسرته التي أشرفت على الموت من الجوع فصمم على رفع شكواه إلى مدير البيت العظيم نفسه والذي حدث في ضيعته ذلك الاعتداء الصارخ ، ولكن شكواه الأولى ضاعت بين الحاشية والمنافقين ، ولكن الفلاح لم ييأس وانتظر ثم خاطب المدير بفصاحة تأثر اللب قائلًا : [لأنك والد اليتيم وزوج الأرملة وأخ لمن هجره الأهلون وستر من لا أم له دعني أضع اسمك في هذه الأرض فوق كل قانون عادل أيها القائد الذي لا يشوبه طمع ويا أيها الرجل العظيم الذي يتجنب الصغائر ، ويحطم الظلم ويثبت الحق .. أقم العدل أنت يا من قد مدحت ، ويا من يمتدحه الممتدحون أكشف عني الضر ، انظر إليّ فإني أحمل أثقالاً فسوق أثقال حقق أمري ، انظر ، فإني في حيرة] (١٧)

وكانت فصاحة الفلاح سبباً في تأجيل النظر في قضيته ، فلما بهر مدير البيت العظيم بفصاحة الفلاح قص على الملك القصة ، فطلب منه الملك ألا يقطع برد في القضية ، وأن يأتي بالفلاح الفصيح مرة أخرى ، ليرتجل خطاباً أخرى ، وكذلك أمر بتدوين ذلك... ويبتدئ الفلاح خطابه الثاني بالتقريع - بفصاحة بالغة - فيقاطعه (رنزي) مهدداً فلا يثنى ذلك من عزم الفلاح ، بل يواصل تقريعه ، ويعجب الملك ، والفلاح ينتظر ، فينظم خطابه الثالث جاعلاً من قضيته الفردية قضية عامة شاملة تتناول حقوق كل الفقراء والمحتاجين .. وكان مما قاله لمدير البيت : [إن كبار الموظفين يأتون السيئات إن الذي ينبغي أن يستأصل الشرور إنما يرتكب هو نفسه نفس المظالم ، لقد وليت لتقضى فيما بين الناس من خصام ولتعاقب المجرم ، وما أراك تفعل شيئاً ، غير أن تناصر اللصوص !! لقد أولاك الناس ثقتهم فملت في الحكم كل الميل ، لقد وليت أمر الناس لتكون حصن البائسين ، فحذار أن يغرق البائس في مائك الجارف] (١٨) .

وهكذا بعد كل خطاب ، يعرض الفلاح نفسه إلى الجلد والتعذيب ، ولم ينتهي عن عزمه ويواصل خطابه منتظراً الفصل في القضية ، حتى وصل إلى الخطبة أو الشكوى

التاسعة والتي يذكر فيها مدير "البيت العظيم" بخطر الانضمام إلى جانب الغش لأن من يأتي فعلاً كهذا [لا يرزق أولاداً ولا يجد من يرثه على الأرض ، ومن يقلع في سفينته - الغش - فلن يرسو على الأرض ولن تربط مراسي سفينته في الميناء ومن لا يكثرث لا أمن له ، ولا صديق لمن يصم أذنه عن الحق ، والجشع ، ولا يحظى بيوم سعيد أنظر إنني أبث شكواي إليك ولكنك لا تنصت ، فسأذهب إذن وأبث شكايي منك إلى "أنوب" ولما كان أنوب هو إله الموتى فإن الفلاح كان يقصد من ذهابه إليه أنه سينتحر] ^(٩٩) . وفي النهاية يسفر الانتظار الطويل للفلاح عن عدالة الحكم ومعاقبة (تحتوي ناخث) ومصادرة ممتلكاته وإعطائها كلها للفلاح الفصيح .

وهكذا نجد ظاهرة الانتظار واضحة في تفكير المؤلفين المصريين ، في قصصهم وأقوال حكمائهم تلك التي تشير إلى انتظار الملك العادل المخلص - وما أكثرها - على ما فيها من دلالات واضحة على الرقي الأخلاقي ، والتحضر في الفكر والاجتماع والسياسة والاقتصاد وجميع مناحي الحياة . و الأساطير الفرعونية تقوم معظمها على الانتظار ، فبخلاف أسطورة أوزوريس وإيزيس والتي كانت تمثل في المعابد المصرية القديمة أثناء احتفالات القدماء المصريين بأعيادهم السنوية ، والتي تتضح فيها ظاهرة الانتظار ومدى سيطرتها على الفكر المصري بداية من بحث إيزيس عن أشلاء أوزوريس في البلاد ، وانتظارها تحت الشجرة التي حملت منها ، ثم انتظارها حتى وضعت طفلها " حورس " وهروبها به بعيداً لرعايته حتى يكبر الخ . نجد أيضاً أسطورة "شجرة الجميز" ^(*) وملخصها [أن القدماء المصريين تخيلوا أن روح " حتحور " أو " نوت " آلهة السماء تسكن وتحل بشجرة الجميز ، وترينا النقوش الكثيرة روح المتوفى واقفاً تحت هذه الشجرة على هيئة طائر له وجه الإنسان قائلاً : يا جميزة " نوت " أعطيني الماء والطعام والهواء لأعيش ، فتبرز منها سيدة وتطل عليه حاملة على إحدى يديها مائدة صغيرة عليها قرابين مختلفة ، وتمسك بالأخرى إناء به ماء لتمده بالماء والغذاء .] ^(١٠٠) ومن هنا جاء تقديس المصري لشجرة الجميز ، فلا تكاد جبانة من جبانات القرى تخلو من شجرة جميز - حتى أيامنا هذه - اعتقاداً منهم بأن الروح تقف عليها مساء كل خميس ، ويعتقد الناس أن قطعها أو كسرها مجلبة للتشاؤم ومن أشهر الأشجار شجرة جميز المندورة بجريدة الروضة

بالقاهرة ، وشجرة جميزة العذراء بالمطرية ، يلجأ إليهما الناس مارين تحتها زحفاً لقضاء الحاجات أو للتبرك بهما (١٠١) .

إن الفن المصري بجميع أشكاله والأدب المصري بجميع صورته يمتاز بالدقة والوضوح والصدق ، والبساطة والعذوبة ، وحبه للتوقيع والترجيع ففي تماثيل يحكي الطبيعة المصرية ، فالنيل في الفن المصري له ضفتان ، ومن يمين وشمال سهلان ، يكتنفهما من شرق وغرب صحراوان - حتى النيل نفسه في تصور المصري نيلان واحد له والآخر في السماء للأجانب - والوادي وجهان قبلي وبحري ، وتاج مصر يجمع الرمزين معاً لقد أمرى هذا التلاقي [على مصر أسلوب التماثل في البناء والفن ، والتناغم والترجيع والتوقيع في الأدب] (١٠٢) . حتى المعابد المصرية صفان ، والآلهة نوعان أرباب وربات ، حتى الروح لها قرينة ، ولكل إنسان حياتان في إيمان بالبعث والنشور ، والكتابة الهيروغليفية صفوف وأنهر متوازية ، وطريقة الكتابة عند المصريين تختلف عن غيرهم.... [إن الطباق في الأدب العربي ، لفظ وضده .. ولكن المقابلة في الأدب المصري نظير ونظير يتناغيان ... هذا الانسجام طبع الفنان المصري على التقسيم والتوزيع المنسجم] (١٠٣) . وهذه الثنائية - في جميع مناحي الحياة - كانت ولا تزال عاملاً من أقوى العوامل التي جعلت العقل المصري يؤمن بالانتظار ، فالفنان المصري دائماً يربط الحاضر بالماضي ويربط الاثنان معاً بالمستقبل المجهول لذا فهو في حالة قلق وانتظار مستمر ، ومن ثم انعكس ذلك على فنونه وأدابه بشكل واضح .

إن الروح المصرية - وهي روح موهوبة تميل كثيراً نحو التاريخ وتجتهد بحماس فطري اللانهاية [أدركت أن الماضي والمستقبل عالما الكلي وأدركت أن الحاضر...إنما هو حد ضيق بين يمينين لا قياس لهما .. إن الحضارة المصرية تجسيد للقلق - صلة الروح بالبعد - قلق على المستقبل ، ظاهر في اختيار الجرانيت والبازلت كمادة للنحت ، وفي الوثائق الكتابية المنقوشة ، وفي إتقان جهاز متفوق للإدارة وشبكة الري ... وبحكم الضرورة أن تقلق بشأن الماضي مرتبط بهذا القلق على المستقبل] (١٠٤) وهذا القلق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالانتظار كجزء من مكونات العقل المصري .

الفصل الثاني

التطور والنضج والاكتمال

١ - التطور : في مصر القبطية

أن الناظر إلى المسيحية يجد تشابهاً كبيراً بينها وبين العقائد المصرية القديمة ، وقد لاحظ هذه المشابهة كثير من الباحثين في التاريخ والحضارة وعلم الديانات ، فتعد المسيحية امتداداً أو تطوراً للعقائد المصرية القديمة ، فالإله تحوت حين رد البصر إلى " حورس " بعد أن فقأ عينه " ست " خلال الصراع الدائم بينهما صورة ظهرت في العهد الجديد ممثلة في السيد المسيح عليه السلام يبرز الأعمى ، وإيمان المصريين بالثالوث (إيزيس . أوزوريس . حورس) كان قبل قول المسيحية بالآب والابن والروح القدس وعلى حد تعبير - أميلينو المستشرق الفرنسي [إن روح الله القدوس في دستور الإيمان المسيحي ، إنما يقوم مقام " الإلهة الأم " في عالم اللاهوت المصري]^(١٠٥) . حتى فكرة المخلص عرفت مصر بعد عصر الأهرام وعنها أخذ العبرانيون ، فالمسيحيون بعد ذلك ، ولا غرابة في ذلك فنحن نجد في [كتب مصر المقدسة الاعتراف بالخطيئة الأصلية .. والوعد بالإله المخلص وتجديد البشرية]^(١٠٦) إن إيمان الإنسان المصري المبكر بالدين ممثلاً في توحيد إخناتون ، الذي نفذ تفكيره في وقت مبكر إلى ما وراء المادة هو الذي مهد الطريق لكثير من التطورات التي ظهرت في الديانات فيما بعد ، فالإصلاح [الذي أدخله إخناتون في أيامه يعد انقلاباً بعيد المدى لا يقل عن الانتقال من الوثنية إلى المسيحية وأبعد مدى من الانتقال بعدها من المسيحية إلى الإسلام]^(١٠٧) .

إنَّ إيمان المصري بالتوحيد ، أو حتى في عبادة من العبادات كالنيل أو الشمس قد طبعه على الحساسية واستشعار الواجب ، والإيمان والخير والقضيلة والعدل والرحمة ، فجاءت المسيحية بالطيبة والسماحة تحقيقاً للأوزيريسية ، وقد [اتخذت المسيحية علامة الصليب من علامة الحياة (أولخ) أو (عنخ) عند قدماء المصريين حتى البخور أخذت فكرته الكنائس المسيحية عن مصر القديمة حين كان البخور رابطة الألفة بين الآلهة]^(١٠٨).

إنَّ أساس منطق الخلود الفرعوني هو نفسه الأساس الذي قام عليه تصور الديانة المسيحية بل هو جوهرها برمته، فتُصور الأناجيل أنه قبل مجيء المسيح عليه السلام لم يكن هناك خلود وإنما كان جميع الناس يذهبون إلى هاوية العالم السفلي المظلم، وبمجيء المسيح عليه السلام واستشهاده وموته ، ثم عودته إلى الحياة وذهابه خالداً إلى عالم السماء نظراً لطبيعته الإلهية التي تسير جنباً إلى جنب مع طبيعته الإنسانية، أو لتأكيد المسيحيين أن لاهوته لا يفارق ناسوته لحظة واحدة ، فإنه قد كتب الخلود لكل من يؤمن به حيث سيصبح كل من آمن بالمسيح بمثابة ابن له ، يخلدون مثله عبر هذه النبوة ، ولذا لا نتعجب كثيراً من كثرة ترديد المسيحيين لندائهم (أبانا الذي في السماوات) عند كل صلاة أو في كل احتفال ديني أو عند إقامة شعائرهم الكنسية في المناسبات الاجتماعية المختلفة () .

وكما كان إخناتون [رسولاً لكل من عالمي الطبيعة والحياة الإنسانية ، كان عيسى يستقي دروسه من سوسن الحقل وطيور الهواء وسحب السماء من جهة ومن المجتمع الإنساني الذي يحيط به من جهة أخرى ، كما يتمثل في مثل قصة (الابن المبذر) أو (الطبيب السامري) أو (المرأة التي أضاعت قطعة من نقودها)]^(١٠٩) وكلها نجد لها جذوراً وأصولاً مصرية قديمة - فعلى ذلك النمط استقى ذلك الرسول التأثير - إخناتون - تعاليمه من التأمل في مشاهد عالمي الطبيعة والحياة الإنسانية معاً . لقد وجد المصري في المسيحية ما يلائم حضارته وعقائده وحتى احتفالاته السنوية ، فعلى سبيل المثال : قبل الاحتفال العظيم [بمسرحية الآلام كان الكهان يرتلون أناشيدهم، حليقي الرؤوس ، بثياب بيض، أمام لوحة قدسية للأم العذراء (إيزي) وهي ترضع طفلها الإلهي (حور) الشمسي في العقيدة الملكية القديمة ، لتبدأ بعد ذلك الاحتفالات في أواخر شهر ديسمبر أي في الوقت الذي يتفق ومولد الشمس]^(١١٠) ويستمر الاحتفال بالمسرحية ثلاثة أيام متتالية يوم [مات أوزير غدراً وسط نحيب الجماهير ، ويوم البحث عن جثته وسط تلهف الجماهير على

ربها ، واليوم الثالث يوم العثور على جثمانه الطاهر وقيامته المجيدة وسط تهليل الجماهير وفرحها [^(١١١)] . ليصبح ذلك عيد القيامة المجيد أعظم الأعياد المصرية ، تذكرة بقيام القادي الأعظم من بين الأموات، وصعوده إلى السماء بعد موته بأيام ثلاثة ، ليجلس عرش يمين عرش أبيه السماوي.

إن " حوزس " الطفل الإلهي المعجزة ، [ذلك الذي أصبح فبي اللسان اليوناني " هوريقراط " أو " هربوكراتيس " وكان يمثل بهيئة طفل سمين بمص إصبعه ، أو أحياناً كان يمثل على هيئة المحارب الراحل ، أو الفارس يقذف برمح نحو عدوه الذي يبدو أحياناً على هيئة التمساح من تحته ، وذلك على نحو ما يبدو في القديس جورج في الفن المسيحي] ^(١١٢) كان صاحب قسسية واسعة - ولا يزال حتى اليوم - عند مسيحي مصر ، وتقام له الأعياد السنوية في قرية فرعونية قديمة صغيرة تدعى (ميت دمسيس) تحت اسم المار جرجس . ثمة وجه اتفاق آخر جعل الإنسان المصري يربط بين المسيح وبين أوزير ، فإذا كان أوزير قد ساد أرجاء المعمورة وتسيد كافة العبادات ، وابتلع جميع الإلهة الأخرى ، فلا شك أنه استقطب كل الأساطير والروايات مثل تلك التي كانت تنسب إلى السحرة [الذين يجفون البحيرات بكلمة ينطقون بها ، أو يجعلون الأطراف المقطوعة تنفخ إلى أماكنها ، أو يحيون الموتى] ^(١١٣) ولا مانع بعد ذلك أن يصبح هو الإله صاحب المعجزات الكبرى خاصة للعلاجية منها ، وليصبح هو [صاحب الغشاء الرباني المصنوع على هيئة الصليب] ^(١١٤) أو [صاحب القلب المقدس ، وابن الله الأوحد الذي قتله البشر فحملوا إثم خطيئة عالمية لا يغفرها إلا الخلاص ، بالإيمان به ، وبالتعميد ، وبتعاطي جرعات من النبيذ تمثل روح ابن العذراء فتسرى فيه الروح الخالدة أو تسرى فيه الطبيعة الإلهية ، ومن ثم أصبح هو بدلاً من الإله الوحيد الذي يمكنه تحويل الماء إلى نبيذ ، وإطعام جمع غفير في القفر ، بتحويل قليل الطعام إلى كثير ، وإشفاء المرض من كل نوع] ^(١١٥) . هذا التوافق بين المسيحية وبين عقائد مصر القديمة جعل المسيحية في مصر ذات شكل خاص يختلف عن المسيحية الأوروبية في كثير من المعتقدات ، ولعل ذلك - إضافة إلى العوامل السابقة - هو الذي جعل ظاهرة الانتظار في الفكر المصري ذات صبغة خاصة تختلف اختلافاً بيناً عن الظاهرة في الفكر الأوربي ، لقد مصرت مصر المسيحية حتى غدت فيها دون غيرها [قبطية ، وكلما صالت الآراء اتخذت مصر موقفاً

وقالت برأي خاص بها من فرط إحساسها بذاتها وطاقته التحدي فيها . ولم يزايل مصر
الشعور بنفسها ، بل اعتدادها بما أعطت حتى ذهب الأقباط في احتدام اضطهاد الرومان
لهم بأن السيد المسيح لم يولد في (بيت لحم) وإنما ولد في (هيراقلوبولس) في الطياتيد
في صعيد مصر [^(١١٦)] وهذا الشعور بالتفاخر جعل الكثير من الدارسين يجمع على أن
المسيحية في مصر كانت تعني القومية المصرية ، وكانت الكنيسة القبطية تعني الدين
والدولة معا في وقت واحد ، فكانت بمثابة الزعامة التي تلتف بها الأمة لمجابهة أي خطر
قادم مفاجئ ^(١١٧) ، والرهينة في مصر القبطية تختلف عن الرهينة عند اليونان وعند الغرب
بوجه عام فهي ليست أمراً روحانياً صرفاً ، بل كانت عاملاً في التطور الاجتماعي ،
والتطور الديني فأثرت تبعاً لذلك في مصائر البلاد برمتها، فربانية آباء الصحراء فيها
لمفتاح من مفاتيح النفس المصرية ، فحين يعكف الصانع المصري على عمل ، وحين
يعكف الفلاح المصري على حقل يعكف الراهب المصري على نفسه يزرعها
ويصنعها...الصانع والزارع والراهب عملية خلوص إلى شيء وعكوف على شيء [^(١١٨)]
وهذا العكوف مرتبط بالانتظار فعنلية الرهينة في حد ذاتها ، وما يصاحبها من اعتزال
هي نموذج متطور للانتظار ، حيث نجد أن الانتظار أخذ بعداً روحانياً إضافياً. فأصبح
ذات سمة مميزة ، غير أننا لا يمكن بحال أن نستبعد تأثير العوامل الأخرى كالزراعة
والحضارة القديمة ودورها في هذا التطور. فقد قال أحد الحكماء [إن الذي يزرعه أنت
بنفسك لا يحي إلا ليموت " فرد عليه القديس بولس " يا جاهل إن ما تزرعه أنت لا يحي
إلا إذا مات ليست هذه الكلمات التي فاه بها القديس بولس إلا تلميحاً لما تركته البدرة
المنوية في الحياة النباتية التي من شأنها الموت ثم الحياة من التأثير العميق في عقول
الأقمنين [^(١١٩)] فالتطور الذي طرأ على العقل المصري منذ إختاتون الذي آمن بالتجريد قبل
الأنبياء والتجريد حيث جرد إختاتون نفسه من كل الألقاب ، فألفى لقب الملك الإمبراطور
وسمى نفسه (العائش على الصدق) وذلك حين شعر بضالة الإنسان مهما بلغ إلى جانب
الله المتفرد بالعظمة والجلال. فكان ذلك إرهاصة لكل من جاء بعده من بيانات المنطقية،
ثم جاءت المسيحية فأعطت وأخذت من ديانة مصر القديمة ، فوافقت هوى العقل المصري
- الذي جعلها قبطية - وعن طريقها ازداد العقل المصري إيماناً بالانتظار لما فيها من
شرايع وعقائد غنت الظاهرة ونمتها في رحم الفكر المصري ، فما هم آباء الصحراء الذين

اعتزلوا مجتمع المدينة احتجاجاً على الحكم الأجنبي ، وظلوا في الصحراء بينون الأديرة التي كانت أشبه بالمستعمرات الزراعية الصناعية التي تسد جميع حاجات أفرادها، بل كانت توزع منها الصدقات على تزلأ السجون بما في المسيحية من عطف على المخطئ وتسامح مع المسيء. وهذه العزلة من غير شك تمثل مرحلة من مراحل تطور العقل المصري وارتباطه بالانتظار انتهت بخوض آباء الصحراء معركة الشهداء ضد الحاكم الأجنبي. لقد صارت ظاهرة الانتظار - في مصر القبطية - بما فيها من انتظار المخلص وتطهير النفس عن طريق التعميد ثم الرهبنة والاعتزال - أكثر وضوحاً وتطوراً حتى جاء عمرو بن العاص إلى مصر فاتحاً ناشراً للإسلام الذي كان له دور كبير في بلورة الظاهرة ونضجها واكتمالها ، فأصبحت أكثر وضوحاً وأخذت مستأمة مميّزة وهذا ما سوف يقف البحث أمامه .

(٢) النضج والاكتمال . . في مصر الإسلامية

لقد تجاوب الفكر المصري مع العقيدة الإسلامية لما وجد فيه ما يوافق عقائده القديمة ، فمصر القديمة قالت بالصاب في الآخرة ، وإخفائون نادى بالتوحيد ... وكان المصري القديم حين يعد قبره يكتب عليه يناشد الأحياء للمارين به ، الدعاء له، كما يقرأ المسلم الفاتحة رسائل رحمة من الأرض إلى السماء ، فإذا كانت المسيحية تأصيلاً للأوزورية، فـ [ابن تآليه فرعون دلآله أن الوعي بالمقدس في مصر ، وجد له بصورة يلتزم بها سلوك الناس. لابد من وجود كبير قادر نسبياً لينتهي التفكير إلى الأقد والأعظم.. إلى الله الذي ليس كمثله شيء]^(١١٩) لقد توصل إخفائون إلى التجريد ، وجاء الإسلام ليوصل ذلك ويؤكد التجرد الكامل ، فالحياة في الإسلام دار ممر والآخرة دار ثبات ومقر أو هي على حد تعبير الإمام الغزالي [الدنيا مزرعة الآخرة ولا يتم الدين إلا بالدنيا .. والملك والدين تؤمان .. فالدين أصل والسلطان حارس، وما لا أصل له فمهدوم وما لا حارس له فضائع]^(١٢٠) وهذا يعني أن الإنسان في ظل الإسلام يعيش حياتين حياة يعيشها، وحياة ينتظرها: أليس في هذه الديومة تجسيد كامل لظاهرة الانتظار في الفكر والوجدان لدى المسلم بوجه عام والمسلم المصري بوجه خاص نظراً لموروثاته السابقة حضارياً وعقائدياً وطبيعياً ١٢ .

إن قصة يوسف عليه السلام - كما وردت في القرآن الكريم - فيها تجسيد حي لظاهرة الانتظار منذ لحظة قد يعقوب عليه السلام ليوسف وحتى تولية يوسف عليه السلام وزارة مصر بعد تفسيره للسبع العجاف والتي تأكل السبع السمان وكذلك السنبلات الخضر والأخريات اليابسات، فقد فسر يوسف عليه السلام الرؤيا، فالبقرات السمان والسنبلات الخضر هم سبع سنوات مخصيب، والعجاف اليابسات سبع سنوات مجدبة، ثم بشرهم بالعام الثامن يجئ مباركاً خصيباً كثير الخير، غزير النعم، وذلك من وحي الله، لأن هذا العام الثامن لا يقابله رمز في رؤيا الملك. ليصبح يوسف بعدها أميناً على خزائن الأرض بعد أن كان سجيناً. وعمل الناس جميع احتياطاتهم لانتظار السبع العجاف.. وجاءت ومرت عليهم سنوات قحط تحملوها حتى جاء العام الثامن. وأول ما يلتفت النظر في قصة يوسف عليه السلام أنها كانت على أرض مصر وفي [عصر الهكسوس (١٧٢٥-١٥٧٥ ق. م)]^(١٢١). ولهذا دلالة الواضحة وهي أن الناس في مصر منذ أقدم العصور قد جربوا الانتظار عملياً لمدة خمسة عشرة عاماً عاشوا سبعة في رغد ينتظرون سبعة شداً عاشوها في انتظار عام ثامن كله رغد وخير وفير.. وهذا في نظري - أسهم بشكل أو بآخر في تأصيل الظاهرة في الوجدان والفكر المصري بحيث صارت جزءاً من تكوين العقل المصري. أما ثاني ما يلتفت النظر طريقة سرد القرآن الكريم لقصة يوسف وما تبعها من أحداث كان منها إصابة نبي الله يعقوب عليه السلام بالعمى، فظل منتظراً حتى ألقى القميص عليه فارتد بصيراً وجمع الله شمل أسرة يوسف الصديق على أرض مصر.

وثالث ما يلتفت النظر هو دعوة يوسف نفسه لأهل مصر إلى توحيد الله - كما ورد ذلك في القرآن - ((إني تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون واتبعتم ملة آبائي إبراهيم وإسحاق ويعقوب ما كان لنا أن نشرك بالله من شيء ذلك من فضل الله علينا وعلى الناس ولكن أكثر الناس لا يشكرون يا صاحبي السجن أأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار ما تعبدون من دون الله إلا أسماء سميتوها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون [١٢٢]). فلو سلمنا مع بعض الباحثين - بأن قصة يوسف عليه السلام كانت في عهد الهكسوس نعرفنا أن هناك دعوات للتوحيد في مصر سبقت

عصر إخناتون وعلى الرغم من أن قصة يوسف الصديق قد وردت في التوراة أيضاً بيد أنها تختلف اختلافاً بيناً عنها في القرآن الكريم حيث إن القرآن وحده هو الذي انفرد من دون التوراة - بذكر دعوة يوسف عليه السلام وهو في السجن [إلى توحيد الله وبثه العقيدة الصحيحة، ويظهر جلياً في هذه الدعوة لطف مدخله إلى النفوس وسيره خطوة خطوة في رفق وتؤده]^(١٢٣). أما رابع ما يلتفت النظر أنه لم يصلنا شيء عن قصة يوسف أو غيره من أنبياء الله الذين جاءوا إلى مصر في الآثار المصرية القديمة، فلا نجد ولو مجرد إشارات تشير إلى ذلك ومرد ذلك إلى قوة الحكومات المركزية وسيطرة فرعون الإله حيث كانت الكتابات والنقوش لا تتم إلا بإذن منه وبإشراف الكهنة ، وبالطبع كان من مصلحة الفرعون القائم على الحكم ألا تذكر قصص هؤلاء الأنبياء وصراعاتهم مع القراعنة قبله. هذا بالإضافة إلى وجود يوسف ويعقوب على أرض مصر في وقت واحد ، وكان من قبلهما قد مر بها إبراهيم وابن أخيه لوط، ثم للمرة الثالثة بعث على أرضها موسى وأخوه هارون وهو أمر اختص الله به مصر^(١) . ودلالة هذا أن مصر كانت فصلاً في كل دين سماوي شرفت أرضها بزيارة إبراهيم ولوط وبين ربوعها بعث الله يوسف وجمعه مع أبيه يعقوب ، وعلى ضفاف نيلها ولد موسى وهارون، ثم أقبل بعد زمن طويل المنيع عيسى بن مريم وأمه على أرضها عليهم جميعاً السلام ... ومهما كان الأمر فإن ورود هؤلاء الرسل إلى مصر سواء أقاموا فيها أم ولدوا على أرضها أم بعثوا فيها داعين إلى التوحيد جعل مصر أرضاً خصبة مهياة روحياً لتقبل الإسلام الذي أثر فيها وتأثر بها ، وهذا دليل على أن الموروث الروحي في مصر موروث عميق وأصيل ضاربة جذوره في القدم منذ أقدم العصور وهذا ما صبغ ظاهرة الانتظار بسمات روحية أصيلة جعلتها تختلف - شكلاً ومضموناً - عن الانتظار الأوربي .

لقد ذكر القرآن الكريم مصر في أكثر من موضع وقد صاهر الرسول (ص) مصر، بل إن السيدة مارية القبطية هي التي أنجبت له - صلى الله عليه وسلم - الولد ، ومن قبلها كانت "هاجر" المصرية زوج أبي الأنبياء إبراهيم وأم إسماعيل عليهما السلام الجد الأكبر للعرب ، إن مجمداً - صلى الله عليه وسلم - قد اختص مصر بوصية خاصة وذلك بقوله " إنكم ستفتحون أرضاً يذكر فيها القيراط فاستوصوا بأهلها خيراً ، فإن لهم ثمة ورحماً " وفي رواية أخرى " فإن لهم ثمة وصبراً " وقد فسر الإمام النووي هذا الحديث

في شرح صحيح مسلم [باب وصية النبي (ص) بأهل مصر] بقوله: [وأما الرحم فلكون هاجر أم إسماعيل منهم ، وأما الصهر فلكون مارية أم إبراهيم منهم] ^(١٢٤) . فعلاقة مصر بالتراث الروحي علاقة أصيلة ، علاقة مصاهرة منذ القدم فلا عجب بعد ذلك من كون مصر قد شربت الإسلام قمت به ونمت به ، فلم يمح الإسلام شخصيتها [بل أضاف إليها عمقاً جديداً .. وأضاف إليها فضلاً جديداً يوم حملت مسئوليتها في السلم والحرب فدافعت عنه في مواقعه الكبرى ، وحمت حضارتها التي تهددها هولاكو والصليبيون ، فوق ما عملته على أرضها برصيدها الكبير في صناعة الحضارة] ^(١٢٥) إن الوجدان الديني والميراث الروحي بالنسبة للإنسان المصري هو النيل بالنسبة لمصر "الوادي" فالوعي الديني والحس الديني هو [نهر النيل المعنوي حين يفيض يكون الإلحاد ، وحين يفيض يكون التعصب والمصري لا يحب التطرف في شيء ، يكره الإلحاد ولا يحب التعصب] ^(١٢٦) . ومن ثم كان الإنسان المصري معادلاً موضوعياً لكلمتي "الوسط والاعتدال" ، فهو حين يقدم على أمر يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، ويعطي لنفسه فرصة كبيرة للتفكير ووزن الأمور بميزانه الخاص الناتج عن هذا الإحساس المتدفق لذا فهو يتردد، يقف ويتأمل ، ثم يقدم ، أو يحجم ، والتردد والتأمل والإقدام أو الأحجام مرتبط - دون شك - بالانتظار . وإذا سلمنا بأن الحضارة المصرية هي القاعدة الكبيرة للديانات السماوية بشوقها إلى المطلق، ونزوعها إلى التجريد ، وولوعها بالقيم في الفكر والروح نستطيع تفسير رؤية أساتذة الفنون لجامع السلطان حسن مثلاً على أنه [فن فرعوني ولو أنه أثر إسلامي ...] إن القبة هي الترجمة الإسلامية للهرم .. القبة هرم ترفق المسلم المصري في بنائه ، من رفق للدين الجديد ، فاستدار الخط بعد صلابته وثبات ... والمثمنة هي الصورة الإسلامية للمسلة .. إن داخل كل مثمنة مسلة في الشكل والروح] ^(١٢٧) . فالحس الديني الذي يحتويه كيان الإنسان المصري يقف وراء نظراته للحياة سواء كان ذلك في الديانة المصرية القديمة أو في المجدد الإسلامي فمن الطريف أن [مصر قبل الإسلام حرمت لحم الخنزير ، منذ اتخذ (ست) هيئة خنزير وفقاً عين (حورس) فحرمت الديانة المصرية أكل لحم الخنزير ، وكان المصريون القدماء يعنون بفحص طهارة الذبائح ومطابقتها لمقتضيات الطقوس الدينية] ^(١٢٨) . ومن الظاهرات ذات الدلالة على تفرد العقل المصري في طبيعة تكوينه - ومن بينها الانتظار - وقوف هذا العقل موقفاً يتفق وطبيعة

الإسلام البسيطة ، موقف الوسط والاعتدال الناتج عن التروي وعمل الفهم ، موقفاً يوافق طبيعة مصر السهلة بلا كلفة ولا تعقيد ، ذلك عندما انتشرت الفرق والنحل في العالم الإسلامي من شيعة وخوارج ومعتزلة ، رفض العقل المصري إتباع الآراء والأهواء ، فلم يتجاوب مع أي فرقة من هذه الفرق ولاذ بالنعني الجامع مؤثراً الباب على الحشو والقشور والفضول ويتمثل ذلك في [مقاومة ذي النون (المصري) والبويطي الذي توفي سنة ٢٣٠هـ معذباً في سجن بغداد بسبب محنة خلق القرآن غير مقر بخلقه] (١٢٩) .

لقد استتكرت مصر مذاهب الشيعة وسخرت منها حتى في أوج حكمهم ، حتى اضطرب الفاطميون أن يغيروا عقائدهم حتى تتلاءم مع طبيعة العقل المصري بعد أن باعت كل محاولاتهم لحمل المصريين على اعتناقها بالفشل (١٣٠) . لقد كان للفكر المصري موقف واضح من كل الفرق والنحل التي عرفتها الدولة الإسلامية فقد اتخذ موقفاً من الاعتزال نابعاً من الطبيعة المصرية الراضية للجدل الكلامي ، لقد صدرت الشخصية المصرية وصور العقل المصري في موقفه من الإسلام عن خصائصه هو فارتضاءه في صورته البسيطة غير المعقدة ، ففي القرن السابع الهجري عندما استشرى الخلاف بين الفرق والنحل ، تطلع الإسلام إلى مصر لتحسم الموقف كدأبها في الأزمات الكبرى [فاتفق رأى للعلماء على رجاء الشيخ تقي الدين السبكي ليوفق بين المذاهب الأربعة ويخرج منها بالنفاذ للمصري واللمح المصري ، والوجدان المصري مذهباً ينقاد للناس له ، ويرتاحون إليه ، ويقررون عنده] (١٣١) . إن هذا التخريج لا يصدر إلا عن فكر متأصل فيه الصبر والأنفة والتعمق وهذا مرتبط أيضاً ارتباطاً بالانتظار . ، وها هو الإمام الشعراني وهو عالم فقه وصوفي من الطراز الأول ، وقد حاول التوفيق بين المذاهب الأربعة كمحاولة التوفيق بين أهل الكشف والعيان وأهل النظر والاستدلال ويقول عنه الباحثون الغربيون : [إنه مصلح يكاد الإسلام لا يعرف له نظيراً] (١٣٢) . إن هذا الميل إلى التوفيق بل الدعوة إليه ناتج عن ميل البيئة المصرية والعقل المصري إلى هذا التوفيق الفقهي ، إنها نظرة عميقة فاحصة بعيدة كل البعد عن التطرف وقريبة كل القرب من الوسط والاعتدال المرتبط بالتروي والانتظار قبل حسم الأمور . ألا يلح الباحث ولو مجرد لمحة عبارة العلاقة الوطيدة بين هذا الاعتدال والتوفيق وبين موقع مصر في العالم الإسلامي - في الصميم - مما هيأها لصلاحية الدور القيادي في الحركات الإسلامية ٢٣ تماماً كما فعلت في العصور الإغريقية

والمسيحية حيث كانت بمثابة المستودع الذي تلتقي فيه أفكار وثقافات الشرق والغرب .
مما أسهم بشكل أو بآخر في تكوين العقل المصري وتغذية ما رسخته جذوره فكراً وعملاً.
فتعدد الحضارات التي مرت على الإنسان المصري والتي يكمل بعضها البعض لم تمر
على المصري مرور الكرام ، بل إنه امتص رحيقها ومن بين هذا الرحيق التمييز بين ما
هو عابر وما هو دائم ، ومن هنا كانت صفة السكينة والهدوء التي يقابل بها الإنسان
المصري الأحداث عادة لأنه موقن أن المستقبل سيكون له آخر الأمر^(١٣١) . تقبل الفكر
المصري الإسلام لأنه صورة متكاملة خاطبت مشاعره وأحاسيسه ، فالإسلام يقول : [إن
الروح بعد مفارقتها للجسد يكون الموت ، وتبقى هي مدركة تسع من يزورها وتعرفه ،
وترد عليه السلام]^(١٣٢) ، وهذا يوافق عقيدة مصر القديمة - كما أشرنا آنفاً - ، وبينما
قاومت الشخصية المصرية بأسلوبها الخاص حكم الفرس والإغريق والرومان تقبلت حكم
المسلمين على الرغم من تعدد الأجناس الإسلامية الحاكمة من ولاية تبعث بهم دار الخلافة
الإسلامية في المدينة ، فدمشق ، فبغداد إلى دولة طولونية مستقلة عام ٢٥٤هـ ، ثم ولاية
عباسية عام ٢٩٢هـ مرة أخرى ، إلى دولة إخشيدية مستقلة عام ٣٥٣هـ إلى أن أصبح
خلافة فاطمية تتبعها عدة ولايات عام ٣٥٨هـ حتى يؤسس فيها صلاح الدين الأيوبي
دولة الأيوبيين سنة ٥٦٧هـ وتستمر حتى ٦٤٨هـ^(١٣٣) . إن المفكرين المصريين لم
ينظروا إلى العرب على أنهم غالبون ، فما جاء في الإسلام وافق هوى في نفوسهم ، وقد
أدرك عمرو بن العاص فاتح مصر الفرق الشاسع بين جنوده من أبناء البادية وبين
المصريين ، فتودد إليهم منذ البداية وأولم لهم وشاورهم في الأمر وأخذ بأرائهم ولا سيما
كبار القبط منهم ، فعلاقة المصريين بحكامهم المسلمين [يسودها نوع من الاقتناع النفسي
الذي ينبعث من النزعة الدينية ، فلقد كانت دائماً ترحب بالحاكم الأجنبي متى كان مسلماً ،
ومن أجل ذلك لم تجد غضاظة في قبول الطولونيين والفاطميين والأيوبيين وغيرهم]^(١٣٤) ،
فبينما وقف المصريون في العصر الحديث ضد الفرنسيين حتى أجلوهم ، اختاروا " محمد
على " وهو ليس مصرياً - بإجماع أئمة الفكر - ذلك لأنه مسلم إضافة إلى الميراث
الحضاري العريق الذي أثر في علاقة المصريين بحكامهم ، فإحساس المصريين بقيمة
ميراثهم الحضاري وعظمته وواجبهم في الحفاظ عليه ونقله من جيل إلى جيل جعلهم
يميلون إلى الهدوء ولا يعرفون التمرد أو القنطط في المعارضة أو سيطرة الروح الفردية ،

مما أسهم بشكل أو بآخر في صبغ ظاهرة الانتظار في الفكر المصري بصبغة خاصة تجعلها - من دون شك - تختلف عن الانتظار عند الغربيين ، فإذا قارنا بين مصر واليونان من هذه الزاوية - زاوية الهدوء وعدم التمرد - نلاحظ أن شعب اليونان إلتزم إلى الاضطرابات السياسية والفكرية على حين أن الشعب المصري لا يوافق منذ القدم إلا فكرة الحكم الاستبدادي ، فلم يشهد في عصوره المختلفة أكثر من نوع واحد من أنواع الحكم الفردي الذي ألفه ودرج عليه [١٣٤] . فقد فعل المأمون بمصر الأفاعيل ، مما لا تغفره له مدنية الإنسان ، فلم يرع سابقة مصر في الحضارة ، وأحرق قرى بأكملها ، وعذب وشرذ وأحدث حركة زعر بين المصريين ، ومع ذلك وقف المصري موقفاً معادياً للمأمون كشخص وليس للإسلام ، إذ ليس من طبع الإسلام استخدام السيف في غير موضعه أو ليتوسل به إلى الانتشار ، ولكنه نين فطرة سليمة تقبله المصري بتلقائية من داخله ، إتضحت أكثر بعد أن همدت السيوف وأغمدت ، فلم يرتد المصري عن الإسلام بعد رحيل المأمون ، بل تمسك به أكثر من غيره ودافع عن كيانه وحماءه في معارك حاسمة () .

تأثير الإسلام على الفن والأدب في مصر :

كان دخول الإسلام إلى مصر واستقراره فيها بمثابة خطوة أخيرة في اكتمال ونضوج ظاهرة الانتظار كظاهرة واضحة في تكوين العقل المصري انعكس ذلك على الفن المصري وعلى الأدب المصري ، وكما أشار البحث في البداية إلى صعوبة فصل العوامل التي شكلت العقل المصري في مراحل تطوره المختلفة ، بداية من الطبيعة وعبقورية المكان والمناخ ، وعملية الزراعة وما نتج عنها ، ثم الحضارة والعقيدة وتأثير الأديان من مسيحية وإسلام ، ثم علاقة المصري بحكامه على مر العصور .. كل هذه العوامل مجتمعة كانت بمثابة البوتقة التي أنصهر فيها العقل المصري على مدار تكوينه . ظهر ذلك في تطور فنونه ، ففي العصر الإسلامي نجد المئذنة ترتفع على غرار المسلة ، حتى الشموع في العصر الإسلامي شكلت على هيئة المسلة أو المئذنة ، وتحفظ الشمعة [بكبرياتها مهما بكت . إذا قلبت الشمعة تسقط منها دمة .. ولكن اللهب يتجه إلى أعلى لا إلى أسفل !! تماسك وتمسك بالشمعة بالوهج .. إنها روح مصر .. إن الهرم حوار بين الإنسان المصري والمطلق كتلة تطمته وسط الفراغ اللانهائي ، كتلة تملأ جزءاً من الفراغ ثم عاد

الإنسان المصري فلغها حين صقل سطح الهرم بالطلاء الأبيض استزادة من النور . وهذه الثانية في الشعور عبرت عنها أساطيرنا حين جعلت البطل يقدم قدماً ويؤخر أخرى^(١٣٦). أليس هذا مرتبطاً بالانتظار ١٢ ، وعندما جاء الإسلام كانت رؤيته للإيمان أنه بنیان مرصوص في عملية تربط بين النفس والبناء بين العمارة وعمار القلوب، فعندما تلقى الإنسان المصري والفنان المصري التشكيلي بوجه خاص [اللغة العربية استخدم موسيقاها في فنه ، فإن من يتأمل الألوان في رخام أرضية جامع السلطان حسن يجده لوناً بديعاً فيه تقابل الألوان وتجانسها على مثال الطباقي والجناس في الألب وأحياناً يسجع الفنان المصري المنم بالخطوط والتشكيلات] (١٣٧) .

وفي مصر نجد أولياء الله الصالحين من الذين اتخذوها مقراً ومقاماً ، وحين تقوم مصر بدورها القيادي في المنطقة على مسرح الأحداث يؤكد هؤلاء الأولياء دورها الكبير بما قر في نفوس الجماهير من إيمان مسلم به بالغيبات والكرامات إيماناً يؤيده الأدب الشعبي - أدب الجماهير - الذي يجعل من شخصيات الأولياء قوى غيبية تتدخل في كثير من المواقف تدخلاً مباشراً ، فمصر في سيرة الهلالية (المحروسة) فحين يتطلع إليها دياب بن غانم ترده عنها الأقطاب وحفظها المصريين [لدياب هذا ، فالأرض عن الأحق يسمونه (زغبى) نسبة إلى زغبة قبيلة دياب وانتهى الأمر بأن قتلته الفنان المصري مسموماً] (١٣٨) وفي سيرة الظاهر بيبرس نجد سيدي المغاوري يجمع بينه وبين جمال الدين شبحه، ثم يجمعهما بالقائد البحري محمد فارس البطريق المغربي، والسيدة زينب في القصة هي الروح التي تلهم النصر وتؤتيه بما تجمع من صفوف وتضم من شتات وتوثق من روابط.. في روح تبارك المواقف ، وكذلك نجد السيدة نفيسة تجمع بين بيبرس وبين عثمان بن الحبل فيتصافيان في رحابها وبين جنات جامعها. لقد أثرت ظاهرة الانتظار في عقل ووجدان الفنان الشعبي المصري ، فنجد في القصص الشعبي المصري حلم مصر الدائم بظهور (المخلص) الذي يرفع عنها أصرها ، ويوكل إليها أمرها ويعيش بها ولها. بل إن بعض القصص الشعبي والسيرة الشعبية المصرية تقوم على الانتظار من بدايتها إلى نهايتها مثل سيرة " علي الزبيق " - وهي قصة مصرية شعبية خالصة - تقوم على بطولة الأم وحمايتها لولدها حتى يكبر ويدخل في صراع مع " الكليبي " قاتل أبيه ، لينتهي الصراع بينهما بمقتل الكليبي وإسلام مقاليد الأمور إلى " علي الزبيق " لتذكرنا سيرة علي

الزبيق بايزيس التي رعت وحمت ووجهت "حورس" حتى كبر واشتد عوده فانتقم من عمه "ست" أليس في هذا امتداد لما وقر وتعمق في خيال ووجدان عامة الشعب ؟ .. إن البطولة في السير الشعبية المصرية لها لون خاص صبغها به الفنان الشعبي المصري فنجد البطولة في "الظاهر بيبرس" و"علي الزبيق" هي بطولة المهارة والحيلة والذكاء وكلها صفات مرتبطة بالانتظار لأنها تتطلب تفكيراً وتدبيراً وتخطيطاً في حين نجد البطولة في سيرة "عنترة" هي بطولة الفروسية لأنها تقوم على (العضلات) . لقد شكل الفنان الشعبي المصري الحقائق التاريخية [تشكيلاً يرضي الوجدان المصري وتشبع رغباته الحاضرة فيسمع القاص "قراقوش" وزير صلاح الدين الأيوبي ويجعل منه أضحوكة ولو كان رأي التاريخ فيه غير هذا ولكن مصر تكره أجنبية الحاكم وهي تريد أن تعكس بغضها للحكم الأيوبي ، والمملوكي ، وكرهها للأتراك ، فيؤلف فنانها الشعبي النواذر الساخرة والحكايات التي تظهر قراقوش هذا غيباً أحقق متعسفاً . ويؤيد رأي مصر وينتصر له ابن مماتي في كتابه "الفاشوش" وحاكاه في هذا الميوطي فالف فاشوشاً آخر وتبعه ثالث فالف (الطراز المنقوش في حكم السلطان قراقوش) لتشبع مصر ضحكاً على دولة الأيوبيين [١٣٩] .

أسلوب المصري في المقاومة ودلالته :

... إن المصري حريص على ما يملك... يبقى ويصون .. الخبز مثلاً في مصر - دون سائر البلاد - "نعمة" و "عيش" . والمصري لا يرمي اللقمة وإذا وقعت منه على الأرض ينحن فوراً ويلتقطها رافعاً إياها بمخازاة عينيه ثم يقبلها ، الماء نعمة والأرض نعمة والمصري لا يستخف بالنعمة ولهذا يفكر ألف مرة في كيفية رد العدوان عليه بخلاف غيره من الشعوب فالروسي مثلاً يحرق الأرض بعد الاتسحاب منها حتى لا ينتفع بها الغير، ولكن المصري لم يفكر مرة واحدة طوال الغزوات التي ابتلى بها في ذلك . كيف يحرق الأرض ؟ إنها عشيقته أمسه وحاضره ومستقبله .. السلب أهون ولو أنه أحلى المرين .. لأنه واثق أنه سيجمع أمره ويستردها .. ومآلها إليه وحده فلا يشوه نصره المأمول بإضرار المحبوب .. وهذا مرتبط بالانتظار . والمصري لا يقامر ولا يتدفع فحين [طلبنا وقف القتل سنة ١٩٦٧ الحزينة كان هم متقينا القاهرة .. والخوف على كنوز التاريخ فيها ، بينما أعلن الفرنسيون باريس مدينة مدينة مفتوحة] (١٤٠) .

لكل شعب طريقته في المقاومة وفلسفته .. والشعب المصري كان ينظر إلى الحاكمين نظرة الإنسان الشاعر في أعماقه بقيمه وحضارته وتراثه وموروثاته إلى البرابرة الذين لا يملكون إلا العضلات فكان همه كله أن [يحافظ على ذاتيته .. على قيمه وحضارته وتراثه وورثاته بانتقاء شرهم أو اعتزالهم ولا سيما إذا اتقوا ظلمه.. والمصري حكاه لم ينصفوه فالحكم مفسدة للقريب والغريب لعل المصري عند الغزو قال في نفسه: أيموت دفاعاً عن كرسي هؤلاء ؟ من يدري لعل هذا منبع حكمته التي تقول (ما يموت على السبد إلا قليل الفلاحه)^(١٤١).

أشياء كثيرة أسهمت في تكوين العقل المصري ، منها نظام الحكم الفردي في معظم عصور مصر ، مما كان وبالاً على الشعب المصري لا سيما وإن كان هذا الحاكم مستبداً وما أكثرهم في تاريخ مصر !؟ وهذا يفسر شعور المصريين بأن مفاجآت الدهر لا حد لها.. إنه ركام من الهموم عانى منها الإنسان المصري مما يجعله في انتظار وترقب دائمين للقادم، انعكس ذلك في صورة تراث ضخم من الأمثال الشعبية التي تدل على أن الانتظار جزء من تكويننا العقلي والنفسي^(١٤٢)، ويبدو في الطابع الغيبي في التفكير والذي يتمثل في قول المصري عقب كل شيء [هكذا أراد الله] ويظهر عملياً في الخفاء والاحتيال الذي كان يسود الحياة في مصر، فالمهارة في التخفي لها انعكاسات في الأثاث المصري والأبنية المصرية ، ففي الأرائك والأصونة مراديب متداخلة وفي البيوت المصرية القديمة لا نرى شرفات ظاهرة بل نرى مشربيات حاجبة ، وما طاقة الإخفاء التي يتكرر ذكرها في أقاصيصنا الشعبية إلا انعكاس لهذه الرغبة في التخفي . وكلها ظواهر عمالية - قولاً وفعلًا - تتم عن حيرة وقلق نفسي ينم عن ترقب دائم وانتظار مستمر .

الهوامش

* للمزيد أنظر د. حامد عمار . " في بناء البشر " القاهرة ١٩٦٨ د ش . ص ٧٨ وما بعدها .

١- أنظر د. جمال حمدان - شخصية مصر دراسة في عبقرية المكان - كتاب الهلال العدد ٥٠٩ مايو ٩٣ ص ١٣ .

٢- المرجع السابق ص ١٥، ١٤ .

٣- أنظر نفسه ص ١٥ .

٤- نفسه ص ٦٨ .

٥- هـ - ليدرمين بل : " مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربي " ترجمة د. عبد اللطيف حمزة دار النهضة العربية القاهرة ، دت ص ٥ .

٦- أحمد السعدني - المسرح الشعري المعاصر - مطبعة للوفاء ١٩٨٦ ص ٤٨ .

٧- جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧٠ .

٨- نفسه ص ٦٧ .

٩- أنظر نفسه ص ٦٦، ٦٧ وما بعدها .

١٠- للمزيد عن رمضان النيل أنظر نفسه ص ٢٠٠، ٢٠١ .

١١- نفسه ص ٦٧ .

١٢- غارنر مجلة الأوكيولوجيا المصرية عدد ٥٢١ سنة ١٩٤١ . نقلاً عن كتاب " فجر

الحضارة في الشرق الأدنى " تأليف هنري فراتكفورت - ترجمة ميخائيل خوري ط ٢

بيروت نيويورك سنة ١٩٦٥ ص ١١٩ .

١٣- هنري فراتكفورت - " فجر الحضارة في الشرق الأدنى " ص ١٢٠ .

١٤- جمال حمدان المرجع السابق ص ٦٨ .

١٥- أنظر نفسه ص ٧١، ٧٠ وما بعدها .

١٦- نهاية الأرب في فنون الأدب - شهاب الدين النويري مكتبة إحياء العلوم / لبنان
د.ت ج ١ ص ٢٩٢ .

١٧- نفسه ص ٢٩٤ .

١٨- راجع ١- المقريري " المواعظ الاعتبارات في نكر الخطط والآثار " ط مكتبة إحياء
العلوم / لبنان ج ١ من ص ٧٠ : ٨٠ .

٢- جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧١، ٧٢ .

١٩- جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧١، ٧٢ .

٢٠- د. عبد العزيز صالح - تاريخ الشرق الأدنى القديم ج ١ مصر والعراق - القاهرة
١٩٦٧ ص ٢٤٢، ٢٤٣ .

٢١- د. سيدة إسماعيل الكاشف " مصر في عهد الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة
الطولونية " - القاهرة - سلسلة الألف كتاب رقم ٢٤١ ص ٩٧ .

(*) في كثير من الأحيان كان المصريون يسلكون سبيلهم إلى الثورة بالمقاومة الروحية
كما حدث في المقاومة الدينية التي خاضتها مصر ضد الرومان فكانوا يلجأون إلى
الفرار في المعابد والأديرة المهجورة ويهجرون مزارعهم وقراهم، ويترتب على ذلك
الإضراب إضرابات عامة في الدولة تهز غروش الحاكمين .. وهذه الثورات التي
يصفها البعض بالسلبية هي في الواقع نوع من العناد في المقاومة ويدل ذلك على
إصرار شديد و إن بدا في مظهره ذا طابع سلبي لكنه في الحقيقة إيجابي .

- وللمزيد عن هذه التفسيرات أنظر د . سيدة الكاشف المرجع السابق ص ٩٧ وما
بعدها .

٢٢- د . جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧٣ .

٢٣- د . طاهر عبد الحكيم - الشخصية الوطنية المصرية - قراءة جديدة لتاريخ مصر ،
دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة سنة ١٩٨٦ ص ٦٩ .

٢٤- جلال الدين السيوطي - "حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة" / القاهرة
مطبوعات وزارة الثقافة ج ١ ص ٢١ .

٢٥- نفسه ص ٢٢ .

٢٦- الأمثلة التي وردت في شعر الشعراء وكتابات الكتاب كثيرة نورد منها على سبيل
المثال لا الحصر قول حافظ في قصيدته الشهيرة مصر تتحدث عن نفسها : ما رماني

- رام وراح سليمان: من قديم غلبه الله جندي. وقول العقلا في قصيدته . أبناء مصر .
وهذه الكفانة من رامها: بسوء وهي ظهرة وانقصم .
- ونجد تريد اسم المحروسة في شعر العامية وفي كتابات كتاب الدراما في مصر بل
قد أطلق سعد الدين وهبة اسم " المحروسة " عنواناً لإحدى مسرحياته الشهيرة .
- ٢٧- د. جمال حمدان - المرجع السابق ص ٢٠٥، ٢٠٦ .
- ٢٨- أنظر د . جمال حمدان نفسه ص ٢٠٢ .
- ٢٩- عبد الرحمن بن خلدون " المقدمة في علم الاجتماع " دار القلم/بيروت دت ص ٨٩ .
- ٣٠- المقرئزي المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار ص ٤٠ .
- ٣١- نقلاً عن د . جمال حمدان - المرجع السابق ص ٢٠٣ .
- ٣٢- ابن خلدون المرجع السابق ص ٨٦ .
- ٣٣- أنظر لوسيان فيفر " الأرض والتطور البشري " ترجمة محمد سيد غلاب - القاهرة
١٩٧٣ ص ١٨ .
- ٣٤- د . عبد العزيز الرفاعي " الطابع القومي للشخصية المصرية بين الإيجابية والسلبية
" هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٧١ ص ٢٤
- ٣٥- المقرئزي المرجع السابق ج ١ ص ٤٤
- ٣٦- د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مضر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥
ص ٢٦ .
- ٣٧- المرجع السابق ص ٢٥ .
- ٣٨- نفسه ص ٢٥ .
- ٣٩- نفسه ص ٢٧ .
- ٤٠- نفسه ص ٣٤ .

(٥) مما ترتب على الزراعة في مواسم الوفرة أن كانت مصر في حالة انتعاش
اقتصادي شبه مستقر فكانت مصر ملجأ للأعم الأخرى لطلب الرزق، وكانت ملاذاً
للغارين من ضيق العيش على مدار عصورها ومن الروايات التي ذكرها المقرئزي أن
سعيد بن عفير قال: [كنت في حضرة المأمون حتى قال وهو في قبة الهواء : لعن الله
فرعون إذ يقول (ليس لي ملك مصر) لو رأى للعراق ١٢ قتل يا أمير المؤمنين: لا

نقل هذا فإن الله عز وجل قال : (ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه وما كانوا يعرشون) . فما ظنك يا أمير المؤمنين بشيء دمره الله وهذا بقيته ؟ قال : ثم قلت : لقد بلغني أن أرضاً لم تكن أعظم من أرض مصر وجميع أهل الأرض يحتاجون إليها ، وكانت الأنهار بقناطر وجسور وتقدير حتى إن الماء يجري تحت منازلهم وأقنيتهم ، يحبسونه متى شاءوا ويرسلونه متى شاءوا ، وكانت البساتين بحاقتي النيل من أوله إلى آخره ما بين أسوان ورشيد إلى الشام متصلة لا تنقطع ، ولقد كانت الأمة تضع المكل على رأسها فيمتلئ مما يسقط من الشجر ، وكانت المرأة تخرج حاسرة لا تحتاج إلى خمار لكثرة الشجر [انظر النويري - نهاية الأرب جـ ١ ص ٢٥٤ . فلا غرو ولا عجب إذن أن يعتبر المصري مصر جنته التي اختصه الإله بها .. ومن ثم كان ارتباطه بالأرض ارتباطاً وثيقاً .

٤١- نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق ص ٣٥ .

٤٢- نفسه ص ٣٥ .

٤٣- نفسه ص ٥٠ .

٤٤- نفسه ص ٥٠ .

٤٥- نفسه ص ٥٠ .

٤٦- د. سيدة إسماعيل الكاشف - مصر في عهد الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية ص ٢٨ .

٤٧- د . أحمد سيد محمد - الشخصية المصرية في الأنبياء الفاطمي والأيوبي ص ٤٠ .

٤٨- نفسه ص ٤٠ .

٤٩- جيمس هنري برستيد - "قصر الضمير" . ترجمة سليم حسن . مراجعة عمر الإسكندراني ، على أدهم ، الألف كتاب / مكتبة مصر ١٩٨٠ ص ٦٣ .

٥٠- د . محمد بيومي مهران - مصر والمشرق الأدنى القديم (٥) الحضارة المصرية القديمة جـ ٢ / دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية سنة ١٩٨٩ ط ٤ ص ٤٨٣ .

٥١- إن كان الميت نجاراً فقد كانوا يضعون معه أدوات نجارة مثل القادوم وخلاقه ، وإن كان فلاحاً يضعون معه فأساً ومنجل ، وكذلك كانوا يضعون معه تماثيل صغيرة أغلبها للنساء ، كي ترمز إلى الزوجات والجواري اللاتي يمتن المتوفى أن يكفلن له الذراري

في حياته الأخرى ، أو ربما لترمز إلى الريات اللاتي يتمنى أن يسبغن عليه الحماية
حين يبعث مرة ثانية ... الخ .

أنظر د. محمد بيومي مهران المرجع السابق ص ٤٨٧ .

ود. عبد العزيز صالح لوحداثية في مصر القديمة - مجلة المجلة العدد ٣١ القاهرة
سنة ١٩٥٦ .

وأدولف إرمان ديانة مصر القديمة ، ترجمة . د. محمد عبد المنعم أبو بكر ، ومحمد
أنور شكري ، مصطفى الباني الحلبي ، القاهرة. د. ت. ص ٢٧٥ ، ص ٢٧٦ .

٥٢- جيمس هنري برستيد - المرجع السابق ص ٦٣ .

٥٣- د. عبد العزيز صالح - الشرق الأدنى القديم ج ١ مصر والعراق / القاهرة
١٩٦٧ م. ص ٣١٥

٥٤- ول. ديورانت - قصة الحضارة - ترجمة محمد بدران - الإدارة الثقافية بالجامعة
العربية المجلد رقم (٢) ج ١ ط ٢ القاهرة ١٩٦١ ص ٩٢ . وانظر ص ١٦٢ من
نفس المرجع .

٥٥- انظر د. عبد العزيز صالح المرجع السابق ج ١ ص ٣١٥ وما بعدها .

(*) انظر - المرجع السابق ص ٣١٤ .

وبرستيد - فجر الضمير ص ٦٥، ٦٤ .

و د. أحمد كمال (بغية الطالبين في علوم وصنائع وعوائد وأقوال القدماء المصريين)
مدرسة الفنون والصنائع الخديوية / القاهرة ١٣٠٩ هـ ج ١ ص ٦٦ وما بعدها

٥٦- برستيد المرجع السابق ص ٣٦

٥٧- نفسه ص ٥٧ .

(*) انظر د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ٦٦ .

٥٨- نفسه ص ٦٧ .

(*) وأسطورة أوزوريس وإيزيس أسطورة قديمة تكاد تكون أقدم أسطورة عرفناها فقد
كان "أوزوريس" ملكاً صالحاً على مصر.. تربص به أعداؤه وعلى رأسهم أخوه "ست"
ووضعه في صندوق وقتله ووزع أشلاءه في طول البلاد وعرضها، وقد حزنّت
"إيزيس" على موت أخيها وزوجها "أوزوريس" فهامت على وجهها باحثة عن أشلائه

في كل مكان ترافقها أختها الإلهة " نفتيس " ممثلتين في شكل طائر أحدهما على اليمين والأخرى على الشمال وقد بكيتا بكاءً شديداً (كان بكاءهما هو أصدق تعبير عن الزن لدى قلب المصري القديم) ثم قامت الأختان " إيزيس " و " نفتيس " بتحنيط الأشلاء ودفنها، ثم أحاطت بقبر "أوزوريس" شجرة جميز التي تمثل الشجرة المقدسة عند المصريين فهي الرمز الظاهر لحياة أوزير التي لا تقنى وقد كانت مقدسة وتخاطب كأنها إله - واقتربت إيزيس من الشجرة ثم احتضنتها وأسدت عليه بريشها فيناً وبجناحيها نسيماً ، وبذلك بعثت الحياة ثانية في أعضاء صاحب القلب الساكن المتعبة فوضع فيها نطفته، وبذلك أنجبت منه وريثاً له ، ثم ربت هذا الطفل في مكان منعزل وعندما اشتد ساعده قدمته أمام القاعة العظيمة في عين شمس (لا يفوتنا هنا ما في قصة الإخفاء وهروب إيزيس بابنها "حورس" حتى صار شاباً من انتظار) ولما أصبح قادراً على الانتقام من قاتل أبيه اشتد وطيس المعركة بينهما حتى فقد "حور" عينه بيد "ست" ثم غلب "ست" على أمره واسترد الإله "تحتوت" أخيراً عين "حور" المفقودة.. ثم بعد ذلك راح حور يبحث عن والده القاتل عابراً البحر في سبيل البحث عنه حتى يرفعه من بين الأموات ويقدم له عينه المصابة التي ضحى بها من أجله - وهذا يدل على البر بالوالدين حتى أصبحت عين "حور" هي الرمز الشائع في الشعائر المصرية القديمة لكل تضحية - غير أن حقد "ست" على أوزوريس لم ينته بعد هزيمته الغراء على يد حور ، وحتى بعد إحياء أوزير ، بل أنه دخل إلى محكمة الآلهة في عين شمس وأودع لدى هؤلاء الآلهة اتهامات باطلة ضد "أوزير"، ولكن "أوزير" فاز في النهاية بالحكم لصالحه ، وأعيد عرشه إليه ذلك العرش الذي كان إدعاه "ست" بالباطل ومع أن "أوزير" قد تسلم في النهاية زمام مملكته بعد بعثته من الموت وانتصاره على أعدائه بعد المحاكمة ، فإنه بالرغم من كل ما ذكر لم يكن في الواقع من أهل مملكة الأحياء ، بل كان ملكه هو العالم السفلي المظلم الواقع تحت الأرض وكان لابد له من النزول إليه وخلفه ابنه "حور" على دنيا الأحياء . للمزيد عن أسطورة " إيزيس وأوزوريس " انظر ١- برستيد فجر الضمير الصفحات مسن ١١٥ : ١١٩ ، ٢- برستيد تاريخ مصر " من أقدم العصور حتى الفتح الفارسي " - ترجمة د. حسن كمال / وزارة المعارف المصرية القاهرة ١٩٢٩ ص ٣٨ ، ٣- د. عبد العزيز صالح

- الشرق الأدنى القديم ص ٣٣٠ : ٣٣٢ ، ٤- د. عبد الحميد زيدان - "من أساطير الشرق الأدنى القديم " عالم الفكر، الكويت مج ٦ من ص ٨٠٦ : ٨١٥ ، ٥- د. محمد إسماعيل الندوي - الأساطير الهندية، تراث الإنسانية مج ٦ القاهرة ، د. ت .

٥٩- إيرمان - ديانة مصر القديمة ص ٢٤٧ .

٦٠- المرجع السابق ص ٤٥٤ .

٦١- نفسه ص ٢٦١ .

٦٢- برستيد - فجر الضمير ص ٨٧ .

٦٣- المرجع السابق ص ١١٣ .

٦٤- نفسه ص ٩٦ - ٩٧ .

٦٥- نفسه ص ١٦٢ .

٦٦- نفسه ص ٢٥٤ ، ٢٥٥

(*) انظر الرجوع نفسه ص ٢٥٥، ٢٥٦ وانظر عبد العزيز صالح - الشرق الأدنى

القديم ص ١٢٢ ما بعدها، وانظر ارمان - ديانة مصر القديمة ص ٩٨ وما بعدها .

(**) للمزيد عن هذه الأساطير والتعاويذ انظر برستيد - فجر الضمير - ص ٢٥٥،

٢٥٦ ، ٢٥٧.

٦٧- المرجع السابق ص ٢٦٥ .

(*) انظر المرجع السابق نفس الصفحة وما بعدها

٦٨- نفسه ص ٢٧٠

٦٩- نفسه ص ٢٧١، ٢٧٢ .

(*) للمزيد عن مشهد المحاكمة انظر برستيد - فجر الضمير من ص ٢٧٤ : ٢٧٨ .

- وإرمان ديانة مصر القديم ص ٢٥٧ وما بعدها .

- و ول ديورانت - قصة الحضارة مج ٢ ج ١ ص ١٦٣ .

- د. عزت ذكي - الموت والخلود في الأديان المختلفة، مطبعة كيلو باترا. القاهرة

د.ت. ص ١٢٧ .

- محمد أنور شكري وآخرون حضارة مصر والشرق الأدنى القديم ، القاهرة د.ش.

- د.ت. ص ١٧٦ وما بعدها .

٧٠- د. أحمد كمال- 'بغية الطالبين في علوم وصنائع وعوائد وأقوال قدماء المصريين'
ص ٦٨ .

(*) حول المزيد عن صور الحساب في الآخرة انظر أرمان - ديانة مصر القديمة
ص ٢٤٣ وما بعدها ، د. سليم حسن . مصر القديمة ص ٥٣١،٣ دار الكتب
المصرية/القاهرة ١٩٤٧ ، د. عبد العزيز صالح -الشرق الأدنى القديم ص ٣٢٢ وما
بعدها ، برستيد- فجر الضمير ص ١٥١ .

٧١- نعمات أحمد فؤاد . شخصية مصر ص ٦٨

٧٢- المرجع السابق ص ٦٩ .

٧٣- نفسه ص ٦٨ .

٧٤- د. أحمد السعدني - الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه - كتاب الثقافة الجديدة
(سعد الدين وهبه كاتب مصر المحروسة) ط / مطابع روزاليوسف سنة ١٩٩٤ ص ٧٦
٧٥- المرجع السابق الصفحة نفسها .

٧٦- نفسه ، الصفحة نفسها .

٧٧- نفسه ص ٧٦ .

٧٨- انظر: كرين برنتون - أفكار ورجل قصة الفكر الغربي - ترجمة محمود محمود -
الأنجلوا ١٩٦٥ .

٧٩- قسطنطين زريق - في معركة الحضارة - بيروت - دار العلم للملايين - ط ١ -
١٩٦٤ - ص ٣٥٦ .

٨٠- كرين برنتون - المرجع السابق - ص ٤٥٣ .

٨١- انظر: قسطنطين زريق - المرجع السابق - ص ٣٥٤، ٣٥٥ .

٨٢- د. زكي نجيب محمود - هموم المتقنين - بحث في معالم الفكر الحديث - دار
الشروق - القاهرة - ١٩٨١ - ص ٣٢ .

٨٣- انظر المرجع السابق من ص ٣٢ : ص ٤٣ .

٨٤- أحمد السعدني - المرجع السابق ص ٧٦ .

٨٥- انظر : بهاء طاهر " حول مسرحية في انتظار جودو " مجلة المسرح - عدد ايناير
سنة ١٩٦٤ ص ٨٧ .

٨٦- صموئيل بيكت - فى انتظار جودو - ترجمة : فايز اسكندر - مجلة المسرح يناير سنة ١٩٦٤ ص ٩٥ .

٨٧- انظر : بهاء طاهر - العدد السابق - ص ٩٠ .

٨٨- صموئيل بيكت - المصدر السابق ص ٩٧ .

٨٩- نفسه ص ١٢٧ .

(*) راجع - جيمس هنري بريستيد - فجر الضمير ص ١٦٢ : ص ١٨٢ .

وانظر - نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٥٩ وما بعدها .

٩٠- بريستيد - المرجع السابق - ص ١٨٢ .

٩١- انظر نفسه ص ٢١١ ، ٢١٢ .

٩٢- نفسه ص ٢١٦ .

(*) يقصد بابن الإنسان هنا الملك المقصود . وقد أطلق هذا الاسم على السيد المسيح بعد ذلك .

٩٣- انظر : فجر الضمير ص ٢١٦، ٢١٧ .

٩٤- المرجع السابق ص ٢١٧ .

٩٥- نفسه ص ٣٥٣ .

٩٦- نفسه ص ٣٥٣ .

٩٧- نفسه ص ٢٠٠ .

٩٨- د. عبد الحميد زايد - التسجيلات المصرية القديمة لجيمس هنرى بريستيد - مجلة

كلية الآداب والتربية - جامعة الكويت عدد ٣ يونيو ١٩٧٣ ص ١١٣ .

٩٩- بريستيد - المرجع السابق ص ٢٠٦-٢٠٦ .

(*) اخترت هذه الأسطورة - كمثال - لأنها تمثل امتداداً واضحاً للظاهرة عند

الفراغة وحتى وقتنا الحاضر .

١٠٠- محمد صابر - مصر تحت ظلال الفراغة - مكتبة الأنجلو- د ت ص ٥٧٣، ٥٧٢ .

١٠١- نفسه ص ٥٧٣، ٥٧٤ .

١٠٢- انظر : د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٧٢ .

١٠٣- المرجع السابق ص ١٧٢ .

- ١٠٤- هنرى فرانكفورت - فجر الحضارة فى الشرق الأدنى - ترجمة : ميخائيل خورى- ط٢ بيروت - نيويورك ١٩٦٥ - ص ت ٢٠ .
- ١٠٥- د. نعمات أحمد فؤاد شخصية مصر - ص ٧٩ .
- ١٠٦- المرجع السابق ص ٨٠ .
- ١٠٧- جيمس هنرى برستيد - فجر الضمير - ص ٧٧ .
- ١٠٨- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ٨٠، ٨١ .
- (*) للمزيد عن جوهر الخلود المسيحي انظر:
- ١- د. وديع ميخائيل (أين هم الموتى ؟) مطبعة كليوباترا - القاهرة ، ط ٢ . د . ت ص ٢٨ وما بعدها .
- ٢- د. عزت زكى (الموت والخلود في الأديان المختلفة) ص ١١٢ وما بعدها .
- ١٠٩- برستيد- المرجع السابق ص ٣١٩ وانظر هامش الصفحة نفسها .
- ١١٠- ول ديورانت - قصة الحضارة - مج ٢- ص ١٦٠ .
- ١١١- أرمان - ديانة مصر القديمة ص ٤٧٩
- ١١٢- المرجع السابق ص ٤٣٦ .
- ١١٣- ول ديورانت - المرجع السابق ص ١٦٦ .
- ١١٤- عباس محمود العقاد - كتاب الله . دار المعارف ط ٢ دت ص ١٥٣ .
- ١١٥- انظر أبقار السقاف - نحو آفاق أوسع ج ٢ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة دت ص ٩٠١ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ .
- ١١٦- د. نعمات أحمد فؤاد مرجع سابق ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
- (*) انظر : المرجع السابق ص ١٠٤ وما بعدها
- ١١٧- نفسه ص ٨٥ .
- ١١٨- بريستيد المرجع السابق ص ١٢٠ .
- ١١٩- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ص ٨٩ .
- ١٢٠- الغزالي - إحياء علوم الدين - طبعة دار الشعب ج ١ دت ص ٣٠ .
- ١٢١- د. محمد بيومى مهران - الحضارة المصرية القديمة ج ٢ ص ٥٥٦ .
- ١٢٢- سورة يوسف الآيات من ٣٧ : ٤٠ .

١٢٣- التهامي نقرة - سيكولوجية القصة في القرآن الكريم - تونس ١٩٧٤ ص ٥٣٥ .

(*) للمزيد عن سيرة الأنبياء عن أرض مصر انظر محمد بيومي مهران ص ٥٥٢ :

٥٧٦ .

١٢٤- صحيح الإمام مسلم ١٦ / ٩٦ - ٩٧ ط بيروت ١٩٨١ .

١٢٥- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق ص ٩٠ .

١٢٦- نفسه ص ٩٠ ، ٩١ .

١٢٧- نفسه ص ٨٩ .

١٢٨- نفسه ص ٩٧ .

١٢٩- نفسه ص ١٣٣ .

(*) من الأحداث التي حدثت في عهد الفاطميين أن ثلاثة من الدعاة زينوا للحاكم

الفاطمي على مصر أن يدعي الألوهية وراحوا يدعون له بين المصريين ، فثار

المصريون عليهم وقتلوا واحداً من الدعاة وفر الآخرون من مصر . واستدعى الحاكم ،

الكرماني (الذي يعرف في الدعوة الإسماعيلية بحجة العراقيل) لتهدئة الخواطر ولكن

الكرماني شايع المصريين لا الحاكم وأنكر في رسالته في الرد على أحد دعاة تأليه

الحكم وأنكر فيها ألوهية الحاكم وكفر القائلين بها وهنا ثاب الحاكم إلى رشده بعد أن

لقنته مصر درساً فعدل عن ادعائه . وقديماً أعادت مصر الرشاد إلي العزيز بالله الذي

ادعى علم الغيب ، فتهكم المصريون منه - كدأبهم - فكتبوا له ورقة أودعوها المنبر

يقول فيها المصريون :

وليس بالكفر والحقاقة

بالظلم والجور قد رضينا

فقل لنا كاتب البطاقة

إن كنت أعطيت علم غيب

وأقلع العزيز عن بدعته ، بل اعتذر أخوه العباس وكان شاعراً بلسانه في قصيدة طويلة

انظر د . نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٣٣ .

١٣٠- نفسه ص ١٣٤ .

١٣١- نفسه ص ١٣٤ .

(*) انظر المرجع السابق من ص ١٥٦ : ص ١٥٨ .

- ١٣٢- الشيخ سيد سابق - العقائد الإسلامية - دار الكتب الحديثة - القاهرة - سنة ١٩٦٧ ط ٢ ص ٥٨ .
- ١٣٣- انظر جلال الدين السيوطي - حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة ج ١ ص ٢ وما بعدها .
- ١٣٤- د. عبد اللطيف حمزة - الحركة الفكرية في مصر في العصر الأيوبي والمملوكي الأول - القاهرة ١٩٦٨ ط ١ ص ٢٠ .
- ١٣٥- المرجع السابق ص ١٥ .
- (*) انظر د . نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ص ٩٨ .
- ١٣٦- نفسه ص ٢١٨ .
- ١٣٧- نفسه ص ١٥٢ .
- ١٣٨- نفسه ص ١٩١ .
- ١٣٩- نفسه ص ١٩٦ .
- ١٤٠- انظر المرجع السابق ص ٢٢٥ .
- ١٤١- نفسه ص ٢٢٦ .
- (*) من الأمثال الشعبية [تبقى نار وتصبح رماد] ، [اصبر على جارك السوي يا يرحل يا تجيه داهيه تاخده] ، [إن حلى زادك كله كله] ، [إن فاتك الميري اتمرغ في تراهه] ، [إن جالك الطوفان حط اولادك تحت رجلك] .

٢٠٢٠

التطبيق

الفصل الأول

الانتظار ظاهرة اجتماعية

تمهيد

تشكل ظاهرة الانتظار ملمحاً بارزاً في الدراما المصرية ومن ثم يمكن رصد هذا منذ الرائد الأول " صنوع " ^(١) وحتى الوقت الحالي، وذلك لأنها - كما أثبت البحث في الجزء الأول - ملمح بارز في تكوين العقل المصري، والنفسيّة المصرية، لها جذورها وملاحمها الخاصة. لذا سيقف البحث عند الدراما المصرية منذ " صنوع " باعتباره أول كاتب مصري بدت في كتاباته الروح المصرية - وصلنا الكثير من أعماله التي تتسم بكونها مصرية البيئة، مصرية الشخص، مصرية الموضوع، ومصرية الحوار. مستبعداً كل المحاولات التي تلتها والتي كان معظمها نصوفاً مترجمة أو معربة أو ممصرة أو تلك التي ألفها كتاب غير مصريين. لقد استطاع " صنوع " أن يستفيد من مظاهر الفرجة الشعبية التي ظلت باقية حتى عصره، بجانب دراسته لفن التمثيل في إيطاليا، وثقافته الكبيرة في توجيه مسرحياته التي ألفها إلى النقد الاجتماعي والاحتجاج على الظلم والفوارق الاجتماعية، ووظف مسرحه لخدمة الحركة الوطنية والشعبية ضد الخديوى وحاشيته مجسداً ذلك في مؤلفاته التي تبلغ اثنين وثلاثين عرضاً من العروض المسرحية (الرواية) أو عروض العرائس والتي استطاع فيها بتأقّب بصره وبما خبره من الحياة الفنيّة بإيطاليا إيقاظ الشعب من سباته، وتثقيفهم على ما حاك به ^(٢).

وعلى الرغم من اختلاف الباحثين حول وطنيه " صنوع " ومآربه الشخصية في اتجاهه الوطني وميله إلى الأجانب ، واتصاله بالقنصليات الأجنبية والمحافل الماسونية التي كانت ترعاه وتحميه وكأنما كان عيناً لها الخ . بيد أنه لا يمكن نفي أن له فضلاً على المسرح المصري، أولاً باستخدام المسرح في مقاومة النظام رغم أهداف صنوع الخاصة من ذلك -وتتبيه الناس إلى أهمية دور المسرح في إيقاظ الوعي، ثانياً: لاعتماده على الموروث الشعبي من عناصر الفرجة التي اعتنى بها مسرحه، لدرجة أنه يعد رائداً في هذا المجال ، وقبل ذلك كله تناوله للمشكلات الاجتماعية المصرية في مسرحياته مثل تعدد الزوجات والمساواة ، ومحاربة الاستغلال في مسرحيات مثل "الضرتين" ، "بورصة مصر"، "أبو ريذة وكعب الخير" ، "الأميرة الإسكندرانية" وغيرها. وعلى الرغم من وقوع صنوع أسيراً للشكل والبناء المسرحي الأوربي فإن موضوعاته التي تناولها في مسرحه موضوعات مصرية واقعية وأن كانت واقعيته تقف خارج النص المسرحي ولعل ذلك يرجع إلى أنه [كان واقعاً تحت ضغط شديد لفكرة أن العرب القدماء لم يعرفوا المسرح] (٣).

ويتبع ظاهرة الانتظار في مسرح " صنوع " من خلال أعماله المسرحية يمكن ملاحظة إرهاصات لظاهرة الانتظار هنا أو هناك ، ولكنها لا تظهر بشكل واضح كظاهرة مؤثرة في القضايا المطروحة ولا تظهر في البناء الفني للنص اللهم إلا بعض المواقف العارضة مثل انتظار الزوجة الأولى في " الضرتين " وانتظار العريس في " الأميرة الإسكندرانية ". وذلك ربما لأن المسرح كان لم يزل في طور النشأة أو ربما لعدم تخلص صنوع من التأثير المباشر في بناء النص وبناء الشخصية بالمسرح الغربي أو ربما لقصر زمن هذه المسرحيات نسبياً بحيث لا يمكن تتبع الظاهرة داخل النص المسرحي ، أما ما تجدر الإشارة إليه فيتمثل في بعض الأمثال والتعبيرات الشعبية الواردة على ألسنة الشخوص والتي ترتبط بالانتظار، أو بالموروث الشعبي الذي يؤكد إيمان العقل المصري بالانتظار - إن صح التعبير - ، مثل ما ورد على لسان إبراهيم في مسرحية الأميرة الإسكندرانية [ألسني وأبات متهني] (٤) وكذلك ما ورد على لسان يوسف في مسرحية بورصة مصر [من صبر نال ومن لج ما نال] و [خلي قلبك في بطيخة صيفي] (٥) مع ملاحظة قلب المثل هنا [خلي في بطنك بطيخة صيفي] ، وما ورد على لسان صابحة في مسرحية الضرتين [من صبر نال ولو إن الصبر مش في محله] (٦) وما ورد على

لسان " أبو ريده " في مسرحية " أبو ريده وكعب الخيزر " [دي مقدر ومكتوب فوق الجبين]^(٧) . ثم تلت صنوع محاولات كثيرة مع النهضة المسرحية التي عمت البلاد من حيث كثرة المسارح ولكن معظمها - كما أشرت - غير مصرية ، إما معربة أو مترجمة وكانت في معظمها جهود كتاب غير مصريين من أمثال سليم ومارون النقاش ، و"أبو خليل القباني " ، ثم اتخذ المسرح شكلاً غنائياً على يد الشيخ سلامة حجازي وفرقة ، حتى ظهر النص المسرحي المصري مرة أخرى على يد إبراهيم رمزي " وهو مسرحية " دخول الحمام مش زي خروجه " سنة ١٩١٧ م والتي يعدها كثير من النقاد المحاولة الأولى الناضجة في المسرح المصري الواقعي مضموناً وشكلاً ، وتوالت النصوص بعد ذلك على يد محمد تيمور وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلي أحمد باكثير وغيرهم حتى نهضت الحركة المسرحية نهضة كبرى ، وأصبح المسرح المصري مساهماً للتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع المصري . ومحاولة رصد الظاهرة في أعمال كتاب الدراما منذ رمزي وحتى عام ١٩٧٣ م تسفر عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع ملاحظة تطور الظاهرة داخل النص المسرحي واتخاذها أبعاداً مختلفة ذلك تبعاً للتغيرات الاجتماعية وتطور الأحداث السياسية والتي بدورها تحدد " أيديولوجية " الكاتب وموقفه تجاه قضايا مجتمعه على جميع المستويات اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً ، وتاريخياً وتراثياً ، بل وفنياً - إن صح التعبير - ومن ثم يتناول البحث ظاهرة الانتظار داخل الدراما المصرية كظاهرة اجتماعية ، وظاهرة سياسية ، ثم ظاهرة تراثية ذات مضمون اجتماعي أو سياسي ، ومدى تأثير الانتظار على الشكل والمضمون ، في الدراما المصرية. وهذا ما سوف يقف أمامه البحث في الفصول القادمة .

١- ١

لا يمكن محاولة دراسة الأدب عامة والمسرح خاصة بعزلة عن السياق الاجتماعي الذي يعايشه ، فإن كان الأدب عامة والمسرح خاصة - باعتباره واحداً من أقدم وسائل التعبير التي ارتبطت بقضايا المجتمع منذ نشأته الأولى - يعكسان الوجود والحقائق الاجتماعية ، فإنهما يتبعان هذه الحقائق في تطورها وهذا الوجود ، فثمة علاقة جدلية بين الوجود الاجتماعي والوعي بهذا الوجود هذه العلاقة الجدلية تحتم أن يكون

الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي ويفسره ، لكننا [هذه التبعية ليست آلية وليست سلبية فالعلاقة بين الاثنين - الوجود والوعي - قائمة على التأثير والتأثر المتبادلين ، وعلى التداخل والتفاعل الدائبيين ، بل إن الوعي قد يسبق في مراحل تطوره المجتمع والوجود ، ويوجه حركته نحو التغيير ويقوده إليه]^(٨) . ومن هنا لا يمكن فهم الظاهرة الأدبية وتطورها بالاعتماد فقط على منطق التطور الداخلي لهذه الظاهرة ، وإنما يجب ردها إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي أصابت المجتمع وفي فترة تاريخية محددة ، وعلى هذا لا يمكن قبول [أية نظرية تذهب إلى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلي الخاص دون تدخل أية عوامل تنتمي إلى مجال خارج عنه ، إذ لابد من الربط بين الفن وما يسمى بالعامل الاجتماعي الذي هو في واقع الأمر عامل اقتصادي وسياسي وثقافي وتاريخي في آن واحد]^(٩) .

فالأدب والفن صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من الظواهر الثقافية ويخضع الأدب في تطوره للقوانين العامة السابقة في علاقة الوعي بالوجود، [فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعته علاقته]^(١٠) ، وبالتالي لا يمكن عزل العمل الأدبي عن المقومات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والدينية ، وإذا أمكن هذا العزل فإنه يضر بالعمل الأدبي ضرراً بالغاً يتساوى [في ضرره مع نظرتنا إليه في ضوء هذه المقومات وحدها ، إذ إن التقاليد الفنية والأدبية للعصر ، ليس لها كيان خاص بذاته مستقل عن العصر نفسه]^(١١) . والمسرح كفن - بدون شك - يعكس [علاقة نوعية - لنقل علاقة جمالية - بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي ، أي أن الفن هو صياغة للعلاقة بين الإنسان وواقعه بالمعنى الشامل]^(١٢) . إذن فالعمليات الأدبية - على اختلاف أجناسها - هي عمليات اجتماعية في مفهومها ووسيلتها ، أو في جوهرها الذي يعد [محاولة ييذلها بعض الأفراد المتميزين ، وذوي القدرات الخاصة من أجل فهم عالمهم الاجتماعي]^(١٣) . ونظرة " سيولوجية " سريعة للواقع المصري في العصر الحديث، يمكن من خلالها تحديد أهم الأحداث التي أدت إلى التحولات الكبرى في البنية الاجتماعية المصرية ، والتي على ضوئها يمكن دراسة تطور النص المسرحي من خلال علاقته بها وهي :

* دخول الفرنسيين مصر بقيادة نابليون سنة ١٧٩٨م.

* تولى محمد علي الحكم والثورة الزراعية والثقافية والعلمية والصناعية التي قام بها
سنة ١٨٨١م .

* حفر قناة السويس وارتباط مصر بأوروبا على جميع المستويات اقتصادياً وسياسياً
وفكرياً وثورة عرابي .

* الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩م وما صاحبها من أحداث أهمها صدور الدستور
المصري عام ١٩٢٣م .

* الحرب العالمية الثانية وما قبلها وما بعدها .

* ثورة يوليو ١٩٥٢ وما بعدها حتى عام ١٩٧٣م .

وقد أشار البحث في الصفحات السابقة إلى دور " صنوع " في المسرح المصري ،
والذي كان نتاجاً - صنوع - للإفرازات الاجتماعية والتقلبات الطبقيّة التي أحدثها محمد
علي الذي اعتبره كارل ماركس [الشخص الوحيد في الإمبراطورية العثمانية القادر على
استبدال العمامة الفاخرة برأس حقيقة]^(١٤) . ثم توالى الأحداث في تاريخ مصر والتي
أسهمت بشكل أو بآخر في تغيير البنية الاجتماعية وأهمها ثورة عرابي ، ثم دور الحزب
الوطني في قيادة الحركة الوطنية بقيادة مصطفى كامل ، وحادثة دنشواي ثم تكوين أول
نقابة للعمال على يد موتسيان سنة ١٩٠٨ ، والدعوة إلى تحرير المرأة على يد قاسم
أمين... الخ . كانت هذه الفترة مليئة بالتوترات والأحداث التي بدأ معها الوعي الاجتماعي
يزداد ، وبدأت طبقة المثقفين تتبوأ مكانها ، وبدأ المسرح يكون جماهير له ، وبدأ يساير
أحداث المقاومة الشعبية ضد الاحتلال والتي بدت في إعلان مصطفى كامل في يونيو
١٨٩٧ في الإسكندرية [في اجتماع عام ، ما يمكن اعتباره أول مطالبة شعبية منظمّة
لجلاء الإنجليز عن مصر]^(١٥) . ومنذ ذلك التاريخ تقريباً بدأ المثقفون المصريون
يستخدمون التأليف المسرحي والذي بدأ يتخذ شكلاً وطنياً يهاجم المحتل ، [وبمراجعة
قائمة المسرحيات التي صابرتها السلطة آنذاك نجد إلى أي مدى كانت هذه المسرحيات
ترتبط بقضايا الجماهير ومن جهة أخرى تبين لنا بداية ظهور الرقابة السلطوية والتي
أصبح لها حق المنع والإباحة تبعاً لأهوائها ، وعلى سبيل المثال مسرحية " عرابي " تأليف
محمد العبادي سنة ١٨٩٧م ، والتي تعرض فيها لفترة عصية من تاريخ مصر قبل وأثناء

وبعد الثورة العرابية ، والتي وافقت الرقابة عليها لأنها كانت تمجد السلطة والطبقة المالكة وتدين عرابي^(١٦). كان ذلك في الفترة من ١٩٠٠-١٩٠٧ حيث سمح بعرض المسرحية ولكن اللافت للنظر أن [تعرض هذه المسرحية ذاتها للمصادرة عام ١٩٠٩ شأنها في ذلك شأن رواية حمام دنشواي] ^(١٧) .

وهذا إنما يدل على زيادة الوعي بقضايا الجماهير من قبل المثقفين على تباين اتجاهاتهم من جهة وأن المسرح بدأ يأخذ دوره كعامل مؤثر في الجماهير من جهة ثانية إضافة إلى أن عملية المصادرة من قبل السلطة في حد ذاتها تعد مؤشراً هاماً لتلاحم الظاهرة المسرحية مع قضايا المجتمع. اتخذ التأليف المسرحي في هذه الفترة اتجاهات نحو الواقعية سواء من خارج النص ، أو محاولة الدخول إلى النص ، فبدأ الكتاب يضمنون مسرحياتهم أفكاراً ومبادئ اجتماعية وسياسية معاصرة بدا ذلك في عدة اتجاهات إتجه إليها الكتاب والمترجمون والمعربون والممضرون عند اختيارهم للنصوص العالمية ، فقد كانوا يضعون في الحسبان ملائمة موضوع النص المترجم أو المعرب للذوق العام مع إمكانية تضمينه أفكاراً ملائمة للواقع المعاش مع وضع شهرة الأديب المترجم له عين الاعتبار ، ثم مراعاتهم - عند التمثيل - نقل بيئة المسرحية العالمية إلى بيئة مصرية مستخدمين اللغة العامية المصرية كما كان يفعل محمد عثمان جلال .

أما عملية التأليف والإبداع فقد نحي بها المثقفون عدة مناح أهمها الاتجاه نحو التاريخ على سبيل المثال مسرحية "فتح الأندلس" لمصطفى كامل والتي استغل فيها الأحداث التاريخية ليحملها بفكر عصره وإن كان هذا النص خطابياً حماسياً بعيداً عن الدراما بمقوماتها المعروفة، ثم كان الاتجاه نحو المسرحية الاجتماعية المليئة بالأفكار الإصلاحية والتي كانت نتاجاً طبيعياً لانتشار الصحافة والجمعيات الأدبية واهتمام المثقفين بالاطلاع على الآداب الأوروبية الحديثة والاتجاهات الفكرية الغربية المختلفة . قامت الحرب العالمية الأولى وتأثر بها المجتمع المصري والحركة المسرحية ، وظهرت آثارها على شتى مناحي الحياة اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وسياسياً ، وعلى الرغم من إعلان مصر التزامها بالحياد في بداية الحرب بيد أنها قد غيرت موقفها باعتبارها مستعمرة بريطانية ، فقد [خولت إنجلترا حق التمتع بحقوق الحرب بكافة الموانئ المصرية ، وفي جميع جهات البلاد] ^(١٨) . ثم أعلنت الحماية الإنجليزية على مصر في

١٨ ديسمبر ١٩١٤م. وبهذا تكون قد حلت الحماية [السفارة محل الحماية التي فرضتها إنجلترا على مصر منذ ١٨٨٢م]^(١٩)، وقبل إعلان الحماية السفارة بشهر واحد، أي في نوفمبر ١٩١٤م. فرضت الرقابة الصارمة على الصحف المحلية ، وأعلنت الأحكام العرفية في طول البلاد وعرضها ، كما قام الإنجليز بتساندهم الحكومة باضطهاد الحزب الوطني و [مطاردة رجاله فلم يجد المثقفون بداً من الانكماش عن طريق الاهتمامات الثقافية والفنية المحدودة في الصحف أو بين كتبهم وعوالمهم]^(٢٠) .

وفي ظل هذه التوترات السياسية لم يسلم أبناء الشعب من ظلم المحتل ولا سيما أبناء الطبقات الكادحة وخصوصاً الشباب منهم ، إذ أرسلتهم قوات الاحتلال تساندها الطبقة العميلة إلى جبهات القتال مكرهين ليقفوا خلف الجيوش الإنجليزية في سيناء وفلسطين، وكانت هذه الأحداث بمثابة فرصة عظيمة لزيادة نفوذ طبقة العمد والمشايخ حيث إن كثيراً منهم اتخذ هذه الأحداث فرصة [لسوق خصومهم إلى التجنيد تحت دعوى " التطوع " وكان كثير منهم يتخذون الدعوة إلى هذا التطوع وسيلة للرشوة يبتزونها من الأهلين لإعفائهم من التجنيد]^(٢١) وقد أدى ذلك إلى ظهور طبقة العمد والمشايخ وأثرياء المزارعين كقوة مؤثرة داخل البنية الاجتماعية ، وتكونت بجوارهم طبقة أجنبية " برجوازية أوروبية " كنتاج طبيعي لزيادة نفوذ الاستثمارات الأجنبية في مصر وظهور القطن المضري كعامل مؤثر في الصناعة الأوروبية ، ونتيجة للمعاملات التجارية ظهرت طبقة السماسرة وصغار التجار كوسطاء ، هذا بجانب انكماش طبقة المثقفين من الطبقة البرجوازية. كل ذلك دفع أفراد الشعب ممن لا نصيب لهم من الثقافة ومن الفن سوى مظهره للبحث عن [شيء يسد فراغهم وضياعهم ... وكان طبيعياً أن يبحثوا في أي شيء يستولي على اهتمامهم ويثير أفكارهم ولكن بشرط ألا يتعالى عليهم]^(٢٢) . من هنا أصيبت الحركة المسرحية - في هذه الفترة بالشلل شبه التام - ، وبدأت تنتشر روايات " الفرانكو آراب " وكذلك كوميديا الفصل المضحك والكوميديا المرتجلة ، والكوميديا الشعبية ، ومعظمها كانت متأثرة بالعروض الاستعراضية الأجنبية الحديثة بما فيها من رقص وسخریات .(*)

ومع اقتراب الحرب العالمية الأولى على الانتهاء ، بدأ المثقفون والفنانون يفيقون من سباتهم ، وكان عام ١٩١٧ م هو عام الوثبة المسرحية - إن صح التعبير - حيث شهد ميلاد فرقة جورج أبيض في ثوب جديد ، وظهرت في العام نفسه مسرحية " دخول الحمام مش زي خروجه " لإبراهيم رمزي .. ليصبح الأدب المسرحي - بهذا النص - ممثلاً

لأحد أشكال الوعي الاجتماعي ، باعتبار أن [عملية الإنتاج الأدبي والأيدلوجي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة] ^(٢٣) ومن هنا اقترب العمل الفني من الواقع الاجتماعي مضموناً وشكلاً باعتبار أن الأدب يعكس صورة المجتمع و [الثقافة السائدة فيه ، ويعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع ، وكوسيلة أخلاقية لأنه يرتبط بالرأي العام ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعية والقيم ، وفي سلوك الأفراد والجماعات] ^(٢٤) . مما دفع الأدب المسرحي إلى تبوء مكانة مهدت بشكل أو بآخر لقيام ثورة ١٩١٩ م .

٢-١

ومسرحية " دخول الحمام مش زي خروجه " كوميديا اجتماعية مستمدة من البيئة المصرية ، عالج فيها الكاتب مشكلات اجتماعية وأخلاقية من صميم البيئة المصرية ، وقد تناول فيها بالنقد الساخر أوضاعاً اجتماعية معينة بهدف التقويم والإصلاح. تدور أحداث المسرحية في حمام شعبي بحي بولاق ، يفتح الستار على الحمامي " أبو حسن " صاحب الحمام ويدور بينه وبين مساعده " نشاشي " صبي الحمام حوار نفهم منه عدم إقبال الزبائن على الحمام في ظل الغلاء السائد ، فيقرر الحمامي إغلاق الحمام باحثاً عن عمل آخر ، وتتدخل الزوجة " زينب " في الحوار محاولة إثراء الحمامي عن عزمه حيث لا يصلح لأي مهنة أخرى غير مهنة الحمامي ، فيقرر الزوج أن يعمل شاهد زور في المحكمة مثملاً فعل " الواد أبو عشرين " . ورغم تحذيرات الزوجة للحمامي بسوء عاقبة هذا العمل بيد أنه يصر لاجئاً إلى حيلة وهي أنه سيحلف في سره (يمين طلاق) أنه لا يحلف أمام القاضي (يمين صدق) أبداً. وأمام إصراره تدعن الزوجة ، طالبة منه أن يترك الحمام لها ربما يأتي الرزق على يديها مذكرة إياه بحيلها السابقة على الزبائن والتي جعلتهم (يكعون دم قلوبهم) . بعد خروج الزوج يأتي الزبون (المسقع) أبو عويس عمدة كفر العجورة وخادمه عويلي ليقع في حبال زينب وصبي الحمام ، فتقنعه بأن زوجها مسافر وتريد أن تتخلص منه عن طريق طلاقها حتى تستطيع الزواج من غيره ، فتعرض على العمدة - المعجب بها - أن يقوم بدور الزوج المسافر ويطلقها أمام القاضي ، ثم يعقد قرانه عليها باعتباره العمدة بعد ذلك ، وتدور الأحداث ويتقمص الحمامي دور القاضي ، وتكثر المطالب على عويس الساذج الذي سقط في يد عصابة من المحتالين لا فكاك له منها إلا بضيقاع ثمن

القطن بأكمله ، لتنتهي المسرحية بضياح أموال عويس كلها الذي يعلن (أن امرأة من بتوع مصر ضحكت عليه) ... (الله يخرّب بيتك وبيت سيدك القاضي ويبتليك بالأوجاع ، ويطلع على عينيك البلا) . ويمكن ملاحظة ظاهرة الانتظار داخل النص منذ بداية المسرحية ، فالبستار تفتح على الحمامي وصبيه ينتظران الفرّج .

الحمامي : يسّر يا مفرّج الفرّج يا عالي الدرج ! يا اخوانا الناس جرى لهم إيه لا حد يجي يستحمي ولا واحد يتوضأ.. هو الناس خايفين على عرقهم ولا إيه ..أي والله..بيدهم حق.. كل شيء غلي بقي زي النار..حتى الزبالة غليت علينا.. ماعليهش.. ربنا يكملها.. عاود تعود الأيام..كريم..واد يا نشاشي.. واد يا نشاشي .

نشاشي : إيه يا عم أبو حسن .

الحمامي : ما تفز يا واد.. قوم شوف لك شوفه..انت نايم لي جنب الخلوة زي قط البيت لا منك فايده ولا عايده.

نشاشي : وأنا بس أعمل إيه يا عم أبو حسن .. أنا حجر الناس م السكه أقول تعالوا استحموا ، ولا أقوم منادي في البلد ؟

الحمامي : وبس إيه الفايده من فتح الحمام من نص الليل ولا فيش حد يفتح علينا الباب .

نشاشي : تعال انت راخر نام زيي .. الأيام الوحل يحلى فيها النوم (٢٥) .

ومن الحوار السابق يتضح أن الشخصيتين - الحمامي ونشاشي - منتظران ، الأول ينتظر الفرّج ويسعى إليه ، والثاني ينتظره ولا يسعى، ويمكن تسمية انتظار الأول بالانتظار الإيجابي ، أما الثاني فانتظاره سلبي ، ولعل ذلك يرجع إلى التبعية ، فالثاني خادم والأول سيد ، الأول يملك الفعل والثاني لا يملك . إضافة إلى ما في الحوار من نقد الواقع الاجتماعي حيث الغلاء الفاحش في أيام (الوحل) على حد تعبير صبي الحمام . والانتظار هنا منذ بداية المسرحية يسهم إسهاماً مباشراً دون مقدمات في الدخول إلى المشكلة مباشرة ممهداً للحدث التي ستأتي بعد ذلك ومن شأنها دفع الصراع إلى الأمام .

وزوجة الحمامي أيضاً تنتظر الفرّج ...

زينب : إن كنت متضايق م الحمام روح انت وخلينا نفتحه ونشوف بختنا .. يمكن على
قدومنا يروق الحال (٢٦) .

حتى في تبرير الحمامي " أبو حسن " لعمله كشاهد زور في المحكمة - وهو الفعل
الذي يتخذه من أجل الحصول على المال - يلمح الانتظار - بشكل أو بآخر متمثلا في
الآمال العريضة التي يرسمها لنفسه بعد نجاح خطته في التحايل على القاضي (حاحلف
في سري يمين طلاق اني ما احلفش قصاد القاضي يمين صدق أبدا) .

الحمامي: ... يعني اليمين ما ينقلبش على عنيه زي ما بتقولي وأبقى آجي على رجلي
للبيت مفتوح وفي أمان الله وفي جيبي عشرين حته بخمسه من نظار الوقف اللي
واكلين العالم .. ومن الأوصيا ومن ولاد الكلب اللي يبقى المال عندهم بالكوم ،
ولما نسوانهم تطالبهم بالنفقة يدعوا أنهم مش لاقين اللضا ويخشوا المحكمة
حافيين ولا بسين جلايب مقطعة .

زينب : طيب ومش حرام عليك تيجي على الغلبة ..

الحمامي : الغلبة يا وليه لهم ربنا .. وربنا زي ما أنت شايفه . (٢٧)

ولا يخفى ما في الحوار السابق من نقد للواقع الاجتماعي السائد ، وبعد إقناع
الحمامي لزوجته بالآمال العريضة القادمة ، تتخذ هي الأخرى نفس الخطوة ليكون
انتظارها أيضا انتظارا إيجابيا . تنتظر وتتحرك نحو الفعل داخل المكان " الحمام " .

زينب : والله وبقيت عال يابو حسن ، خليت العين ماحت لك .

الحمامي : وبكره تموح أكثر يا مره لما البس العمه والشال الكشمير ، اللي ما كنش حيحك
قفاي إلا يوم الجنازة .. بكره تيجي الفلوس .. ونشتري الحمام ده ونأجره ..
وتبقى أشياء معدن . البلد دي اللي يخدمها بصدق يموت م الجوع . واللي يمشي
على سلوها ترهزه له الدنيا . الله ينعل دي أيام .

زينب : والله صدقت يابو حسن .. الجماعة الدجالين وبتوع الرمل والودع والطوالع
والمشايع هم اللي رايجين فيها . والله أنا لاخري لشوف لي حكاية قبل ما يغلى
علينا الهوا . أهو المغفلين في الدنيا بالزوفة .

الحمامي : بس أوعي يا مره حد يضحك عليكى .

زينب : بقى أنا بدي أضحك عالناس ، والا بدك أضحك الناس على .

الحمامي : مش معنى الكلام . بس خدي بالك احرصي من أولاد الحرام .

زينب : أنا مش حتخطي رجلى عتبة الحمام إلا يوم الفرج .. اطمئن (٢٨) .

يظهر الانتظار أيضا في تحايل زينب على العمدة ، فخطتها التي رسمتها للإيقاع بالزبون القادم تعتمد اعتمادا كلياً على الانتظار ..

زينب : حس ناس جايبين .. يوه ! الجعان يحلم بالعيش ! هو حد دي الوقت ! ما عليهاش .

- سبع سنين وست اشهر وست أيام واللى بأحبه يا ناس في حضن غيري نسام
- ما في البلد مسلمين ما في البلد حكام
- الله يجازي العزول اللى رمى الفقه

حتى السلام انقطع يا أمة الإسلام

نشائي : الله يخليكي يا مستي .. والله أنت شوقتك رضا . وكلامك رضا .. وتخلي ضلام عيشتنا نور .. غنى يا مستي أقل منها .. الله الله . كمان وحياة عنيك .

عويس : الله ! الله ! كمان يا مستي ألمظ . قوام يا واد يا عويلي .. ستك ألمظ هنا النهارده بتغنى .. والله أنا نفسي من زمان أسمعك ... (٢٩) .

وعويس أيضا شخصية منتظرة .. فهو قادم من بلدته " كفر العجورة " لمقابلة " الباشا ناظر القسم " كي يشكره على " البهويه " حاملا معه ثمن القطن بأكمله لرشوة " الباشا " وأتباعه ، ونظرا لأهمية المقابلة ذهب إلى الحمام أولا ليستحم ويتوضأ .

عويس : وجيت استحمى واتوضأ .. لحسن امبارح نمت وحصل ما حصل وأنت عارفه ما يصحش الواحد يقابل الحكام جنب . (٣٠) .

نقد اجتماعي موجه على السنة الشخوص إلى طبقة الحكام والمنتفعين وسلوكهم ، وعندما يتقدم خط الصراع الرئيسي خطوة للأمام نجده معتمدا على إبراز دور الانتظار في دفع الحدث إلى الأمام ، فعويس يقع في حبال زينب التي تدعي أنها ابنة صاحب الحمام

والتي تنتظر زوجها الغائب عنها منذ " سبع سنوات وستة أشهر وستة أيام " فيكون انتظارها دافعاً قوياً لسقوط عويس في الشرك . حيث إنها كامرأة تنتظر - على نار - زوجها وتعدّ مدة غيابه عنها باليوم .

زينب : بقى له النهارده سبع سنين وست أشهر وست أيام ولا أعرفش راح فين .

عويس : بقى عشان كده بتعني سبع سنين وست أشهر وست أيام ؟

زينب : أيوه يا سيدي .

عويس : وقلبك متولع فيه قوي .

زينب : قوي ولما شفتك حسيت إنه جه .. وتزلت أجري .

عويس : ولما شفتيني بقى

زينب : والنبي قلبي حبك ...

عويس : على إيه يعني ؟

زينب : عيونك عسلية . حلوة قوي زيه .

عويس : وإيه كمان .

زينب : وخذك أبيض أحمر حلوة قوي زيه.

عويس : وإيه كمان .

زينب : وشفافيك صغيرين وحرر وحلوين قوي زيه .

عويس : كمان والنبي .. وإيه كمان .

زينب : وصدرك مربرت ، ودفيان ، وحلو قوي زيه .

عويس : الله : الله وليه بقى ما قبلتنيش بالحضن زى ما كنت حتقابليه .

زينب : يا سلام ياسعادة البيه .. !!

عويس : طب وكمان دي فيها إيه ! مش تبلى شوقك .. بقى يغيب عنك سبع سنين وست
اشهر وست أيام ولا تطفيش نارك !

زينب : لا يا سيدي حرام .

عويس : بلاش ، ما تبليش شوقك ، خلينى أنا أبل شوقي .

زينب : يوه .. يوه ..

عويس : بس بوسه !

زينب : بس حوش إيدك .

عويس : طب بس بوسه .

زينب : يوه . أوع أيدك بقول لك .

عويس : إيه العمل يا خوانا . المحل فاضي والوقت حيفوت . (٢١)

ويدخل عويس المصيدة ، ويسقط تماماً وأمام إغراءات زينب المتواصلة ينقاد تماماً
إلى توجيهاتها ، فتقنعه بالقيام بدور الزوج الغائب أمام القاضي لأنه يشبهه ، حتى يتم
طلاقها ثم يتزوجها وينسى عويس ما جاء إلى القاهرة من أجله ، ويسعى منتظراً أن ينال
من زينب مبتغاة (بوسه واحدة) لأن (بنات مصر مفيش أحلى منهم) وانتظاره هنا
انتظار إيجابي .

عويس : والله بنات مصر ما فيش أحلى منهم . لها حس زي الكروان .. مصر
صحيح أم الدنيا .. ياريت الواحد ما كان قضى العمر اللي فات ده كله بين نسوانا
الجلاليف ! أه ياناري لو كنت امسكها .. لو كنت دي الوقت في الدوار والافى
الغيظ .. أه ياناري ! ما عليهاش .. الصبر طيب وهياش راضية تدينسي بوسه
واحد أبل بها شوقي . (٢٢)

ويتكرر الحمامي " أبو حسن " في زي القاضي متقمصاً شخصيته ليتطور الصراع
ويدخل " عويس " لعبة لعبة النصب دخولاً كاملاً ، ويسير الصراع قدماً إلى الأمام
بمطالب القاضي وأحكامه المتعسفة على عويس ، فلكي يتم الطلاق لابد من دفع النفقة ،

نفقة العدة ، ثلاثة أشهر تدفع في الحال والجميع ينتظرون فقد " بدأ الفرج " يهل على الحمّامي وزوجته ، وينتظرون المزيد قبل فوات موعد الحمّام ، وعويس ينتظر الحصول على مبتغاة (بوسه واحدة) في سبيلها يدفع النفقة .

عويس : أمرى لله . أمرى لله . الحق على ! خدى ياستي نفقة عدتك .. دول الأربعين اللي جبتهم من البلد حاخذ منهم عشرة .

زينب : (تعد النقود) واحد . اثنين ..

الحمّامي : فى شرك .. ميعاد الحمام حيفوت ..

زينب : ثلاثين .

الحمّامي : تمام ؟

عويس : كفاني بقي .. امتى أقابلك بقي !؟

الحمّامي : اخرج يا راجل ، يا فاسق يا قليل المروءة .. تترك مرأتك للشيطان الرجيم ، خرجه يا ضوي .

زينب : يروح فين يا سيدي .

عويس : ليه ؟ عاوزه مني ايه ؟ أنا خلاص مابديش أجوز .

زينب : اخص عليك بقى علشان ما نسبك الحكاية تتخض قوام .. (٣٣)

وتتوالى المطالب ، وتتوالى الأحكام التعسفية من مؤخر صداق ، ونفقة متعه ، ويرتفع خط الصراع والثلاثة ينتظرون ، الحمّامي وزوجته ينتظرون المزيد أما عويس فيتحول انتظاره إلى انتظار الخروج من المصيدة التي وقع فيها بإرادته .

عويس : آه يا خواتي .. يا خراب بيتك يا عويس .. يا جوعة العيال السنادي .. يا رفئك من العمدية بعد ناظر القسم ما يعرف إنك فلست .. والله يا ناس ما شفتها قبل دي الوقت . والله يا ناس دي لعبة واتلعبت على . وبس قلت لك كده يا سيدنا القاضي علشان هي غرضها

الحمامي : يا راجل يا قليل الحياء تكون بلغت المحكمة شئ كذب بعد ما حكمت لحسن
هذا دى الفعل تترمي في المغطس وهو سخن بيغلي وليس لك بعدين أجر عند
الله قول إذا شئت . واستعد يا ضوي .

عويس : سكت يا سيدي ، عوضى على الله . (٢٤)

يصل الصراع إلى نقطة التآزم القصوى ، بعد إعلان زينب للقاضي - مستغلة
سذاجة عويس - أنها حامل منذ سبع سنوات وستة أشهر وستة أيام !! ، وأنها ممكن أن
تضع بعد عشرين سنة !! فيحكم القاضي (الحمامي) بنفقة عشر سنوات تدفع فوراً وفي
الحال، ليدفع " عويس " كل ما تبقى معه من نقود معلنا سخطه على أبناء مصر " القاهرة "
راجعا إلى بلده بلا جاه ولا سلطان ، لتنتهي المسرحية بهذا الموقف " الكوميدي " والذي
تبدو فيه نتائج انتظار الحمامي وزينب وصبي الحمام ، وضياح عويس ضياحا كاملا ،
وليصبح إبراهيم رمزي هو [الفاتح الحقيقي في حفل الكوميديا المصرية الخالصة] (٢٥)

عويلي : أي والله يا ولاد . دخول الحمام مش زي خروجه !

عويس : أي والله !

عويلي : خش بقى يا عم أبو عويس بك . ادخل شوف مزاجك .

عويس : اسكت ما نيش عمك أبو عويس بك .

عويلي : ها .. ها . آمال أنت مين !

عويس : أنا علي أبو حجازية ابن محمد أبو حجازية من دهشور وأمي خدوجة بنت سيد

أحمد .. ودي الست زينب مطلقتي بنت الأمير أبو حسن الحمامي ببولاقي .

عويلي : مين بيقول كده . دانت جناب . سعادة عمدة كفر العجورة أبو عويس بك على

سن ورمح .

عويس : اسكت . دا كان زمان يابني - راحت الفلوس . وراح تمن القطن . وراح عمك

أبو عويس عمدة كفر العجورة . أوعى تتنفس لحسن بعدين تروح روحك . والا

يرموك في المغطس وهو سخن بيغلي - أنت معاك حاجة !

الحمامي : خدي يا حرة . هذه ورقة طلاقك .

زينب : ربنا يطول في عمرك يا سيدي القاضي .

عويلي : آمين .

عويس : آمين .. آمين !

الحمامي : أخرج يا راجل يا فاسق يا قليل الحيا يا قليل المروة .

عويس : حاضر . قال ماحدث من ولاد مصر ضحك على .. ضحكت على مره ..

أديني رايح يا لله يا واد يا عويلي .

زينب : يروح فين يا سيدي القاضي .. ونفقة العيل لما يتولد .. واجرة الست الداية ..

وتمن الخلخال للمولود إن شاء الله ربنا يعوض عليك .

عويس : أهم يا ختي أهم .. الله يخرب بيتك وبيت سيدك القاضي ويبتليك بالأوجاع ،

ويطلع على عينك البلا .

نشاشي : ديه .. فين البقشيش يا سعادة العمدة .. دامش حرام عليك !

زينب : أديها فرجت يا معلم يا أبو حسون

أوعى بقي تجي مبلم وتسبب الكسون

شوف دول بعينك يا نشاشي يا بن العره

أدينا صرنا يا نشاشي زي الأمـــــرا

نشاشي : دا كله من وشك الأزهر يا مسبت السناس

دا يا سيدنا كان وشه أخبر زي السناس

الحمامي : يابن القبيحة دي العمدة وشال الكشمير

هم اللي زاحوا دي الغمة ما تعيش كثير

الجميع : الله يخلي لنا البسطا أهل الكرامات

في عام ١٩١٨ كتب محمد تيمور مسرحيته الأولى "العصفور في القفص" والتي
خطا بها المسرح المصري خطوة كبيرة نحو الواقعية شكلاً ومضموناً ، حيث تتعرض
المسرحية لعلاقة الآباء بالأبناء من خلال علاقة " محمد باشا الزفتاوي " الرجل البخيل
المقتر بابنه " حسن " المغلوب على أمره وهي علاقة متأزمة - كمادة علاقة الآباء بالأبناء
في زمن ما قبل المسرحية - ، ولكنها في المسرحية تأخذ بعداً أشد تأزماً ، وأكثر
خصوصية [فالبلاذ على عتبة ثورة كبرى كان مقدراً لها أن تنفجر بعد عام ، والأبناء
يتطلعون مع غيرهم من أهل مصر - إلى شئ من الحرية، في السياسة وفي الاجتماع
معاً] (٣٧) وتلاها تيمور في نفس العام (٣٨) بمسرحية " عبد الستار أفندي " والتي تصور
مأساة أسرة من الطبقة المتوسطة من خلال علاقة الأبناء بالآباء ، حيث يقع رب الأسرة
المغلوب على أمره " عبد الستار أفندي " تحت سيطرة الزوجة المتسلطة " نفوسة " والابن
المدلل العاق " عفيفي " فتكون " جميلة " الابنة المترنة هي ضحية هذه العلاقة المتوترة، ثم
كتب تيمور أوبريت " العشرة الطيبة " ، ثم آخر أعماله " الهاوية " والتي لم تظهر إلا
بعد وفاته بأربعين يوماً . ويمكن القول بأن مسرحيات محمد تيمور الثلاثة من مسرحيات
[النقد الاجتماعي الذي يعالج مشاكل بعضها مزمن مثل مشكلة تربية الأبناء تربية تعسفية
في مسرحية " العصفور في القفص " أو مشكلة عارضه طرأت على حياة مجتمعنا في
فترة معينة مثل مشكلة الكوكابين وإدمانه التي انتشرت في مجتمعنا في أعقاب الحرب
العالمية الأولى، وتردد صداها في كثير من الأزجال والقصص ثم المسرحيات ومن بينها
مسرحية " الهاوية "] (٣٨).

وتبدو ظاهرة الانتظار واضحة جلية في أعمال محمد تيمور الثلاثة (" العصفور
في القفص " " عبد الستار أفندي " " الهاوية ") كنتيجة لتأثير ثورة ١٩١٩ وما صاحبها
من أحداث وما ترتب عليها من نتائج أهمها أن [البنية الاجتماعية قد بدت أكثر
وضوحاً] (٣٩) فقد شاركت جميع فئات الشعب - على اختلاف طبقاتهم - في الثورة ،

والتي كانت ثورة سياسية في الجانب الأول ، تحركها عوامل سياسية بجانب عوامل اجتماعية واقتصادية ، فقد كان السبب المباشر للثورة هو اعتقال سعد زغلول وزملائه من أعضاء الوفد المصري الذي تكون في نوفمبر ١٩١٨ م للمطالبة باستقلال البلاد التام وانتهى بإبذار واطسن في ٦ مارس ١٩١٩ ، ثم موقف المعارضة من جانب سعد وزملائه والذي انتهى بدوره إلى [اعتقال سعد وزملائه يوم ٨ مارس ١٩١٩ ، فكانت الشرارة التي أشعلت نار الثورة] .^(٤٠) وهذا إلى جانب الأسباب السياسية المتمثلة في تطلع أبناء الشعب إلى الحرية والاستقلال حيث ذاق مرارة الذل تحت وطأة الأحكام العرفية أثناء الحرب والتي كانت سبباً في الحيلولة بين الشعب وإعلان مسخطه على المستعمر ، وأسباب اقتصادية متمثلة في سيطرة رؤوس الأموال الأجنبية ، وأسباب اجتماعية متمثلة في زيادة الوعي مع تطور حركة المجتمع وإبراز دور المثقف المصري والذي ساعده في ذلك انتشار التعليم إضافة إلى نشاطات الحركة النسائية .. كل هذه الأسباب مجتمعة أسهمت في حتمية قيام ثورة ١٩١٩ . وكان لابد من مساهمة الحركة المسرحية للثورة حيث تأثرت بها، ولعل في عملية القبض على سعد وزملائه وثورة الشعب حتى عاد سعد ، ونظرة جميع أفراد الشعب إلى سعد باعتباره البطل المخلص الذي انتظروه طويلاً محكاً أسهم بشكل أو بآخر في بروز ظاهرة الانتظار في أعمال الكتاب في كل الأجناس الأدبية ومن بينها المسرحية، حيث كانت هذه الفترة هي الفترة التي صبغت الحركة المسرحية بصبغة الميل إلى الواقعية والتي كانت [الصفة التي أتت بها ثورة ١٩١٩ واضحة جلية في عالم الفن ، بحيث يبدو كل شيء وكأنه منقول من الحياة نقلاً فوتوغرافياً وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البنية الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات]^(٤١) .

وسيقف البحث عند مسرحية " الهاوية " وهي آخر أعمال محمد تيمور المسرحية ليتتبع ظاهرة الانتظار فيها ومدى تأثيرها في الدراما شكلاً ومضموناً ، حيث تسهم بشكل أو بآخر في دفع الصراع وزيادة التوتر الدرامي داخل النص وداخل الشخصية في أن واحد ، بل ويسهم الانتظار - في بعض المواقف - في توتر الملتقي ذاته . والمشكلة الرئيسة في " الهاوية " هي مشكلة الإدمان - إدمان الكوكايين - والتي انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وقد تناول محمد تيمور هذه المشكلة من خلال مجموعة من الشباب الأرستقراطي من الذين وقعوا في براثن هذا المخدر ، واختيار تيمور لشخصياته

من بين أفراد الطبقة الأرستقراطية لا يعني أن المخدر كان منتشرًا بين أفراد هذه الطبقة فقط ، بل [امتد إلى الكثيرين من أفراد الشعب حتى رأينا الرجال الشعبي يقول : شم الكوكابين خلاني مسكين مناخيري بتون وعقلي حزين

وهو زجل كان أفراد الشعب يتغنون به في تلك الفترة] .^(٤٢) طرح تيمور القضية من خلال عائلة "أمين بك بهجت" الذي انحدر إلى هاوية الإدمان بعد موت والده والذي ترك له ثروة طائلة ، وهو لا يزال شابًا في الرابعة والعشرين الأمر الذي دفع أمه " حكمت هانم " أن تزوجه لعل الزواج يصلح حاله ، فتزوج " أمين " من " رتيبة " الفتاة العصرية المتحررة ، وأصبحت الأم بخيبة أمل كبيرة في ابنها ، إذ إن الزواج لم يصلح حاله ، بل ساءت أحوال أمين وازداد انحدارًا في هاوية الإدمان مع صديقين له من نفس طبقته "شفيق بك" و " مجدي بك " ، وأمام هذا الضياع لم تجد الأم بدا من الاستجداد بخاله " أحمد باشا يسري " لعله يستطيع إنقاذ الابن من الضياع ، ولكن أمين لا يتقبل النصيح سائرًا في طريقه إلى الهاوية المتمثل في السكر والعريضة ولعب القمار وإنشاء العلاقات الغير مشروعة مع النساء - رغم أنه متزوج - فيبدد ثروة أبيه شيئًا فشيئًا ، ويفشل خاله وكذلك أمه في إصلاحه ، ولم يكن ضياع المال إلا الإنذار الأول الناتج عن الإدمان ، تلاه بعد ذلك الضياع الكامل وهو ضياع الشرف، منذ أن كشف " أمين " زوجته على صديقيه لتتسامر معهما وتتحدث إلى أن نجح " شفيق " في خلق علاقة غرامية غير مشروعة مع " رتيبة " وظل يراودها عن نفسها أربعة أشهر حتى خضعت الزوجة المستهترّة وقد استدرجها "شفيق " إلى منزله بعد أن رتب أموره ، فأعد " الشمبانيا " ومروح الخادم ، واعتذر عن موعد لقاء له مع " أمين " ، وراح ينتظر " رتيبة " ، وفي ظل هذا الانتظار تحدث عدة مفارقات - في مشهد من أقوى مشاهد المسرحية - أهمها دخول "أمين " على " شفيق " فجأة ، فتتوارى الزوجة ، وبعد حوار طويل ومواقف مليودرامية يخرج " أمين " مقتنعًا أن المرأة التي بالداخل هي "لطيفة هانم " أخت صديقيهما الثالث " مجدي " وتتوالى الأحداث إلى أن تحدث مشادة كلامية بين "أمين " و " مجدي " الذي يعرف الحقيقة تنتهي بمعرفة "أمين " خيانة زوجته وصديقه ، وهنا تتاب أمين حالة هياج هستيرية نتيجة للإدمان ، فيواجه الزوجة الخائنة والتي تخبره بالحقيقة كاملة ملقية اللوم كل اللوم عليه لأنه لم ينتبه

إليها ولا إلى بيته ، فيشم " أمين " جرعات متتالية من المخدر تقضي على حياته مادياً ومعنوياً ، وتنتهي المسرحية بالسقوط التام على المستوى المادي والأخلاقي .

وتبدو ظاهرة الانتظار في الهاوية منذ اللحظات الأولى ، حيث نجد الأم " حكمت هانم " تنتظر أخاها " أحمد باشا يسري " لتطلب منه المساعدة في تقويم الابن الضال " أمين بك " .

حكمت : ... أخويه .. أهلاً وسهلاً .

يسري : أهلاً وسهلاً يا أبله إزاي الصحة ؟

حكمت : بخير يا خويه ، والحمد لله ، وازيكم انتم ؟

يسري : بخير . لكن قوليلي هو شحاته لحق يديك خبر بأني جيت ؟

حكمت : لا ، يا خويه ، أنا جيت من نفسي ، أنا شفتك من الشباك وأنت داخل .

يسري : أبوه قوليلي كذه أمال (يجلسان) أدبني جيت حسب الاتفاق . والله أقولك الحق . أنا اتوغشت خالص لما بعتي لي امبارح أم على تقولي إنك عاوزاني في مسألة ضرورية ، فعدت أسألها إيه هيه المسألة الضرورية دي ما أمكنش إني أعرف حاجة أبداً يظهر إنك ما قتلهاش الموضوع .

حكمت : لا يا خويه ما هو انت دلوقتي ما بتسألني عنا إلا في السنة مرة . يظهر إنك ماكنتش بتيجي تشوفنا زمان إلا عشان المرحوم جوزي .

يسري : لا والله ياأختي ، بس المسألة زي ما أنت عارفه ، أهو الواحد دلوقتي ما بيعتق يطلع من مصيبة إلا ويدخل في مصيبة تانية . (٤٣)

واستخدام الكاتب للانتظار هنا يسهم في التمهيد ، أوفى إظهار الخلفية الضرورية من المعلومات ، حيث التعرف - تعرف الملتقى - على الشخص داخل العمل ، وكذلك التعرف على القضية الرئيسة التي يتناولها العمل .

حكمت : بقي مانتش عارف ؟ اسكت ، يا ريت كان ربنا خلق قلب الأم من حجر ، كسانت الواحدة استريححت ولا شافتش اللي بتشوفه كل ساعة .

يسري : ليه هو جد حاجة لاسمح الله ، أمين بك كان وعدني وعد صحيح إنه حيطل
السهر والخمرة وكل الحاجات دي اللي برده أحياناً الواحد يعذر الشباب عليها .

حكمت : يا ريتته يا خويه كان قل ومش بطل . ده دلوقتي بيحبب معاه من الأجرخانة
بودرة في قزازة صغيرة يتتشقها وبعدها يا خويه يطلع خلقه ويبقى في حاله
ربنا ما يوريها لحد .

يسري : الكلام ده إيه بياخد كوكابين ؟

حكمت : أنا عارفه اسمها إيه البودرة دي . قلت لي جوزيه علشان ينصلح حاله ما
ستنتش لما يفوت على موت أبوه سنة وجوزته وبرده مانصلحش .

يسري : لا حول ولا قوة إلا بالله ، طيب والست بتاعته بتقول إيه ؟

حكمت : الست بتاعته سيبها تهوى ، هو أنا كان عشمي في الجواز دي ياخوية . دنيا
كان بدى أخذ له بنت ناس من مقامنا متعلمة ومتربية على الأكل تأخذ بالها منه
.. القصد أهو ده اللي جرى^(١٤).

وهكذا على مدار الفصل الأول من المسرحية ، عرض للمشكلة مع تعريف
للشخصيات وطبائعها . ويتطور انتظار الأم ، فهي لا تكف عن إعلان سخطها على هذا
الوضع حيث الابن مدمن والزوجة مستهتره مسرفة كثيرة الخروج دون إذن زوجها ،
فتتساءل الأم دائماً.. متى سينتهي كل ذلك ؟ والإجابة عن سؤالها واضحة وصريحة على
لسان أخيها أحمد باشا يسري .

حكمت : اللي ما سألت عن جوزها إلا وهيه خارجة .

يسري : دي دلوقت بقت مؤدبة قوي . أهي بتقول لي يا عمي .

حكمت : أه والله أنا ماني عارفه الحال ده حيخلص امتي ؟

يسري : يخلص امتي : مانتش عارفه يخلص امتي ، يوم ما تخلص الفلوس يا ستي .^(١٥)

وانتظار الأم انتظار سلبي في مجمله وإن شابته بعض الإيجابية متمثلة في طلبها
من أخيها نصيحة الابن ، وإن كانت في نهاية المسرحية ترفض اقتراحاً من أخيها بالحجر

على الابن بدعوى السفه ، فتكون السلبية العنمة الغالبة على انتظارها طوال المسرحية حتى تفجع في النهاية بموت ابنها . في حين يأخذ الانتظار شكلاً مغايراً عند " مجدى بك " الشخصية الانتهازية التي تعيش (سفلقة) على أصدقائها.. فهو مدمن كوكايين ولكن لا يشتريه، وإن اشتراه يدفع ثمنه من جيوب الآخرين .. وهو على هذا انتظار إيجابي حيث يستخدم كل حيله البارة متمثلة في إلحاحه المستمر من أجل الحصول على ما يريد ، فهو لا يكل الإلحاح ولا يضيق بتهكم الآخرين .

مجدي: (لأمين) شوف يا أمين أبقي في بيتك ولا اقدرش انتشق ، دي إهانة (لشفيق) هات ياجدع تنشيقه .

شفيق : لما يعترف إنه كان محشش ليلة إمبراح .

أمين : عندك حق (لمجدي) لازم تعترف إنك كنت محشش إمبراح .

مجدي: ويعني إن معترفش بأني كنت محشش ما تنشش .

شفيق : طبعاً .

مجدي: (بعد تردد) طيب يا سيدي كنت محشش . هات بقى تنشيقه خليك خفيف .

شفيق : طيب خد .

مجدي : أيوه كده خلي الواحد يفرش .

أمين : أما عندك حق صحيح يا مجدي . الواحد كانت دماغه فاضية .

شفيق : الحمد لله اللي اتملت .

مجدي : لكن دماغي أنا ما تمليش عايز كمان تنشيقه .

شفيق : ياخي اشترى لك شوية .

مجدي: عيب يا شفيق بيه عايزني اشترى كوكايين وانت الكلام ده إيه ، وحياة أبوك

اديني كمان تنشيقه .

شفيق : خد يا سيدي ...

مجدي: الله يخليك يا شفيق، وأنت يا أمين بك، ماتبشتريش ليه كوكابين مع إنك يعني من الجماعة اللي مناخيرهم بتحن له من وقت لآخر .

أمين : ومين قالك إني ما بشتريش (يخرج زجاجة الكوكابين من جيبه)

مجدي : الله أكبر، دلوقت يا أمين بك أنت مديون لي بمبلغ عظيم .

أمين : مديون لك بكام جنيه يا سيدي .

مجدي: بأربعتاشر ألف تشيقة . (٤٦)

على أن الظاهرة تبدو في النص بعد ذلك بشكل لافت للنظر ، فتظهر واضحة جلية في المواقف التي يتطور فيها الحدث ويتقدم فيها الصراع الدرامي على إثرها. وأول هذه المواقف ما كان في "المشهد التاسع من الفصل الأول" وهي لحظة انتظار مجدي وشفيق رؤية (رتيبة) زوجة أمين بك .

وهذا الموقف يعد نقطة انطلاق هامة حيث تبنى عليه المواقف التالية ، ويمثل بعداً أساسياً من أبعاد الصراع داخل النص ، فيتخذ الصراع بعداً جديداً على إثره تتأزم المواقف ويكون هذا الموقف سبباً في تأزمها .

مجدي : قولي مالمحتش مراته أبدأ في السكة ؟

شفيق : أبدأ يا أخي .

مجدي : اسكت دي بنت وظوظ قوي .

شفيق : عيب يا أخي ما تقولش الكلام ده .. سبحان الله العظيم .

مجدي : وأنا قلت حاجة وحشة . اسكت دنا شفتها مره في شيكوريل يا فندم وكنت سحت

على طول . لا . والغريبة عليها لفته يا فندم تخلي قلب الواحد

شفيق : (ضاحكاً) يلتفت وراه .

مجدي : ياريت . بيرطع . لا وبنت شيك الامود . شفتشي خالص .

شفيق : يا أخي ما تكثرش بقي .

مجدي : طيب يا سيدي الحق على اللي كلمت (يسمع صوت أمين يقول لرتيبة تعالي

ياشيخة ماتتكسفيش) أهى جت أهيه . (٤٧)

وتتطور الظاهرة داخل النص بتطور المواقف والأحداث، وكلما خطا خط الصراع خطوة بدت الظاهرة أكثر وضوحاً . يتضح ذلك في الفصل الثاني من المسرحية ، حيث تبدو الشخصيات الرئيسة في المسرحية في حالة انتظار ، مما يجعل الدراما تتوتر ، ويتوتر المتلقي أيضاً أثناء متابعته للأحداث .

وتدور أحداث هذا الفصل في منزل شفيق بك " حيث ينتظر حضور رتيبة بعد أن كتب رسالة إلى "أمين بك" يعتذر فيها عن لقائه حسب الموعد المحدد ، وقد أعد "الشمبانيا" وأعطى الخادم إجازة استعداداً للقاء المنتظر والذي أعد له العدة منذ أربعة أشهر .

شفيق : أهو بالجواب ده أقدر أخلص منه النهارده. الله بيعتك قوام يا رتيبة . قال المغفل قال عاوزني أتسمح معاه النهارده . وقال بعد ما قعدت أربع تشهر أعافر مع رتيبة لحد ما ترضى وتيجي تزورني يقوم حضرته قال يديني ميعاد عشان أتسمح معاه. مع بت معرفش إديق عليها منين يا أخي نهايته (يدخل الخادم حاملاً صينية عليها زجاجة شمبانيا وكأسان) حط دول هنا تعرف قهوة أوبليسك في شارع عماد الدين ؟ .

الخادم : أيوه يا فندم .

شفيق : أوع تكون مش عارفها ؟

الخادم : لا يا فندم عارفها كويس .

شفيق : طيب . خد الجواب ده .. وروح على طول على قهوة أوبليسك تلاقي هناك أمين بك تقوم تديله الجواب ده النهارده. سامع ؟ وبعدين ماترجعش . عندك يوم راحه . مش عاوز أشوف وشك النهارده . فاهم والا لا .

الخادم : فاهم يا فندم كويس .

شفيق : اسمع. وإن سألك أمين بك عنى قول له إني عندي صداع شديد ومغص في الكلا وإني مش قادر أسيب السرير أبداً .

الخادم : حاضر يا فندم .

شفيق : أنا محبش أكرر الكلام اللي أقوله كثير . وديني حقوك آخر مرة أهو عشان ما تغلطش. المهم إنك تودى الجواب لأمين بك ، وإنك تقول له إني عيان . وإنك ما تورنيش وشك لحد بكره الصبح . ياللا . (٤٨)

وانتظار شفيق هنا يمكن اعتباره انتظاراً إيجابياً حيث إنه يتقدم نحو الفعل ويخطط له بمنتهى الدقة ، يرسل رسالة اعتذار ، ويعد العدة للقاء ، ويعطى الخادم إجازة ، بل ويحكم التدبير بأن يحضر خادماً طفلاً ليجلسه على الباب فلا يسمح بدخول أحد من الرجال.

شفيق : يا لله اخرج أنت وابتعت لى الواد مرسى .

الخادم : حاضر يا قندم .

شفيق : الله بيعتلك قوام يا رتييه ... تعال يا واد . شوف اقعد جنب الباب وكل واحد يجي يسأل عني تقول له إني مش هنا . كل واحد يجي يسأل عني تقول له إيه ؟

مرسى : أقول له إن حضرتك مش هنا .

شفيق : برافو عليك . لكن يا شاطر ، إذا واحده ست ؟

مرسى : أعمل لها إيه ؟

شفيق : تدخلها على طول من غير كلام ولا حديث . إذا جت الست تعمل معاها إيه ؟

مرسى : أدخلها على طول من غير كلام ولا حديث .

شفيق : كويس خالص خد يا شاطر القرش ده . وإن كنت حتعمل تمام زي ما قلتلك أديك قرش كمان.

مرسى : حاضر (٩)

ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن ، وبطريقة ميلودرامية يترك الصبي الباب فرحاً بالقرش ليذهب إلى الدكان لشراء حلوى، والمصادفة العجيبة في نفس اللحظة يدخل مجدي بك . واللجوء إلى الميلودراما كوسيلة لاثراء الحدث وارتفاع الصراع وتطورة ، وأيضاً كوسيلة فعالة لفك عقدة المسرحية سمة بارزة عند محمد تيمور في جميع أعماله، [ولعل ذلك يرجع إلى تأثره الكبير بموليير حيث كانت الميلودراما إحدى حيله البارعة والفعالة في فك عقد مسرحياته] (٥٠) . ويدخل مجدي يتخذ الانتظار بعداً جديداً .. فمجدي "اللحوح" يريد معرفة السيدة التي ينتظرها " شفيق بك " وشفيق يريد إبعاد مجدي عن المكان بسرعة انتظاراً للقاء المرتقب من جهة وتجنباً للفضيحة من جهة أخرى ، وكلا الانتظارين - انتظار مجدي وانتظار شفيق - انتظار إيجابي الأول يسعى إلى المعرفة . والثاني يسعى لتحقيق مأربه وعدم الفضيحة في آن ، مع استغلال مجدي للموقف في

ابتزاز شفيق . والكاتب يستخدم الانتظارين لدفع الحدث وإظهار توتر الشخص داخل العمل ، وهذا بدوره يسهم في شد انتباه المتلقي .

شفيق : مجدي ! ما تبقاش ثقيل . قلت لك عندي رند يفو يا أخي يا سلام بقي !
مجدي : ماترعلش أديني طالع أهو (يتشاءب) مانتش شايفني بتاوب أهو وعاوز أروح
عشان أنام ؟

شفيق : طيب يا أخي متروح .
مجدي : بس بدي أعرف الست اللي حتيجي كمان شويه هنا والا يعني مخبيها علينا يا
بطل ؟ -

شفيق : (غاضباً) يا أخي ما تبقاش ثقيل . سبحان الله العظيم في طبعك . ما ترعلنش يا
مجدي . قلت لك ما ترعلنش .

مجدي : بس بس بس . أنا قولتلك ما ترعلنش . واحنا فينا من زعل . يا جدع . أما
عجيبه !! والا فيها ايه لو كنت ترعل . مانتش خايف لزعل أنا كمان .

شفيق : وبعدين يا مجدي .

مجدي : (يرى زجاجة الشمبانيا على الخوان) الله شمبانيا (يهجم على الزجاجة ويمسك
بها) . لازم آخذ كاس وحياء أبوك .

شفيق : (غاضباً) مجدي ! حط القزازة في مترحها .

مجدي : اختشي بقي .

شفيق : بقولك يا مجدي حط القزازة مترحها أحسن والله العظيم ما يحصلش طيب بعدين .

مجدي : (يضع الزجاجة) ما ترعلش ما ترعلش . أنا قولتلك حط القزازة في مترحها .
أديني حطيتها في مترحها يا سيدي .

شفيق : يا أخي ما تبقاش ثقيل اطلع بقي .

مجدي : مانيش طالع إلا لما أعرف مين الست اللي جايه دي وإلا لما آخذ كاس شمبانيا .

شفيق : أما إنك ثقيل . لا ده ولا ده .

مجدي : مين اللي ثقيل فينا بقي أنا ولا انت (يتشاءب) والنبي يا شفيق تقولي مين البنبت

اللي شنكلتها دي ؟

شفيق : يا أخي ما يصحش أقولك مين . دي ست متجوزه .

مجدي : أه قولي كده ست متجوزه (بيهزأ) لها زوج تخاف على شرفه لأنها ذات طهر وعفاف (٥١).

لا يكتفي مجدي بهذه المعلومات ، بل ينتظر المزيد من المعرفة والمزيد من جيوب شفيق أيضاً ، فيراوغ شفيق ويتظاهر بالخروج ، فتفزع أسارير شفيق ، ولكن مجدي يعاود الجلوس . وبين هذا الشد والجذب يزداد التوتر على مستوى الحدث والشخصية على السواء .

شفيق : يا مجدي أبوس إيدك ورجلك يا أخي . أبوس أيدك ورجلك خلي في وشك شوية دم .

مجدي : حتشتم يعني ؟ أديني خارج أهو (يتجه نحو الباب ، فيسر شفيق ولكنه يلتفت وينظر لزجاجة الشمبانيا ويتهدد)

شفيق : جرى إيه يا أخي ما طلعتش ليه ؟ واقف تعمل إيه ؟
مجدي : مش هأين على أفوت قزازة الشمبانيا يا شفيق . النبي تديني كاس وأنا أطلع على طول .

شفيق :مستحيل .

مجدي : طب هات تنشيقه . (٥٢)

ويتكرر إلحاح مجدي مساوماً ، يريد معرفة اسم زوج السيدة ، ويريد جرعة من الكوكايين إلى أن ينتهي المشهد بتطور ميلودرامي أيضاً، فيحضر " يسري باشا " ويدخل مجدي غرفة النوم ، ويتطور الانتظار - بسبب هذا الموقف الميلودرامي - ليتحول انتظار شفيق من انتظار حضور رتيبة إلى انتظار خروج " يسري باشا " ومجدي على السواء خشية تأزم الموقف أكثر من ذلك. وكان هذا الموقف سبباً في زيادة توتره ، فهو يستعجل خروج يسري ومجدي ويتوقع وصول " رتيبة " في أية لحظة . ويمكن ملاحظة هذا التوتر في هذا الحوار بين " يسري باشا " و " شفيق بك " .

يسري : متشكر . أنا في الحقيقة جي عشان أكلمك في موضوع .

شفيق : بكل ممنونية يا باشا ولكن ما تأخذنيش لأنني يا باشا أحب إن صراحتي ما تؤلمكش .

يسري : بالعكس بالعكس .

شفيق : لازم يا باشا أنزل حالاً عشان أقابل واحد في مسألة ضرورية . ومعنديش وقت يا باشا فاسمح لي إنك ترجئ الكلام في الموضوع ده لوقت آخر .

يسري : أنا جاي في مسألة رجا بسيطة ، وموضوعي ما يخدش إلا ثلاث دقائق بس .

شفيق : إذا كان الأمر كذلك يا باشا اتفضل .

مجدي : (من داخل الغرفة يغني) يا ليل يا عيني يا ليلي يا عيني .

يسري : (مندهشاً) فيه مغني هنا ولا إيه ؟

شفيق : لا . ده واحد صاحبي مش عارف إن سعادتك هنا . (يهرع نحو باب الدهليز ويمد رأسه قائلاً) اسكت يا مجدي .

مجدي : هي هي هي ، فاهم فاهم ، ابقى سلم لي عليها .

شفيق : (لمجدي) اسكت يا أخي . (يعود للباشا) اتفضل يا باشا . (٥٢)

ويدور الحوار بين الباشا وبين شفيق حول شراء " عزبة شيبين الكوم " والتي يمتلكها " أمين بك " ، فبينما يريد شفيق شراءها بثمن بخس ، يريد يسري شراءها بثمنها الحقيقي متمسحاً في الروابط العائلية التي تربطه بـ " أمين بك " وهو في حقيقة الأمر ينتظر ضياع ميراث أمين ليمتلكه هو . وفي هذا الحوار يتضح انتظار كل من يسري و شفيق ، فالأول ينتظر امتلاك العزبة ، والثاني ينتظر خروج مجدي والباشا وامتلاك العزبة أيضاً إضافة إلى انتظاره الأكبر - إن صح التعبير - " حضور رتيبة " ، وكلا الانتظارين انتظار إيجابي ، فكل منهما ينتظر ويسعى نحو تحقيق ما ينتظر . ينتهي الحوار بمشادة كلامية بينهما يخرج يسري بعدها ، ويتنفس شفيق الصعداء ناظراً في ساعته حامداً ربه على تأخر رتيبة عن موعدها .. ويتفرغ لمجدي بك اللوح والذي لا يؤثر فيه الكلام والذي يسهم انتظاره في دفع الحدث وارتفاع خط الصراع .. فيحدث ما كان يخشاه " شفيق " حيث يرى " مجدي " " رتيبة " في منزل شفيق في مشهد من أهم المشاهد التي تقوم عليها المسرحية .

شفيق : بلاش هزار اللي انت عاوزه حديهولك .

مجدي : شوف جرام الكوكابين بميه وخمسين قرش وأنا بالعربي كده معيش العمي . هات

ميه وخمسين قرش وأنا أخرج على طول .

شفيق : آدي تلاته جنيه تمن جرامين اتفضل بقي .

مجدي : أيوه كده أمال أهو دلوقتي الواحد يحبك صحيح مش لما تزعل وتفور دمك
وتقوللي اخرج وادخل وروح ونوح وإلى آخره .

شفيق : (راجياً) طب مش تخرج بقي ؟

مجدي : أنا راجل شريف ووعد الحر دين يا بطل أديني خارج على طول. هيه واحد .
اتنين .. تلا..... (تدخل رتيبة) .

مجدي و شفيق : آه !!

رتيبة : (تجد نفسها في وسط الغرفة فتحب أن تتراجع فلا يمكنها) .

مجدي : (يزوم) لا مؤاخذه ما كانش قصدي، أو بعبارة أوضح ما كانش عشمي (يلتفت

لشفيق) أخرج ولا استتي ؟

شفيق : (بصوت مكتوم وفيه غيظ) يا أخي !

مجدي : ما تزعلش .. أديني طالع أهو (يتقدم خطوتين إلى الباب) السلام عليكم ..

السلام عليكم (لا يرد أحد فيرد على نفسه) وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته

يا رتيبة هانم وحياة شفيق بيه ما تتسيش تسلميلي على أمين بك (يخرج) . (٥١)

بعد هذا الموقف المتأزم ، يحاول " شفيق بك " تهدئة " رتيبة " وينجح بعد أن يقنعها

بأن مجدي لا يمكن أن يخبر أمين لأنه - مجدي - (عبد للفلوس وأنا أعرف أحشي

جيوبه). تقتنع " رتيبة " ويراودها شفيق عن نفسها وبعد محاولات ترتطم فيها الكؤوس تبدأ

رتيبة في الاستجابة له ، ينمو الخط الدرامي ويتصاعد - بهذا الموقف - حثيثاً نحو الذروة

ويصبح التوتر هو السمة السائدة لكل الشخصوس عندما يحضر " أمين بك " ليطمئن بنفسه

على صديقه المريض في مشهد يعتمد كلياً على الانتظار ، " رتيبة تنتظر خروج " أمين "

حتى لا ينفصح أمرها عازمة العودة إلى رشدها إن مرَّ هذا الموقف بسلام !! وهي الآن

حبيسة غرفة النوم - نفس المكان الذي كان مجدي ينتظر فيه - ، وأمين في حالة سكر

بين ينتظر معرفة من السيدة التي بالداخل ؟ لعله يظفر بصيد ثمين ، و شفيق ينتظر

الخروج من هذه الورطة الكبرى مع بارقة أمل تلوح له من وقت لآخر في الظفر برتيبة

ونيل مبتغاه منها ، والمشهد كله يستخدمه تيمور لبيان مدى الترددي والسقوط والانحطاط

الأخلاقي الذي يعيشه هؤلاء الأغنياء بالوراثة !

أمين : (ممسكاً بزجاجة الشمبانيا) على مين يا خويه .. آمال كنت مالي كاسين لييه ؟
الكاس ده الثاني عشاني ولاّ عشانها ؟

شفيق : اسمع يا أمين أنا حقولك الحقيقة .

أمين : استنى قبله لما انتشق (يتشقق ثم يلتفت ويقول له) آه يا مغص .

شفيق : الحقيقة أنا كان عندي واحد ست لكن خرجت .

أمين : خرجت ؟ يا خساره . ياريتي جيت وهي هنا .

شفيق : أيوه والله خرجت مع الأسف . تجيش احنا كمان نخرج عشان نتفصح مع بعض ؟

أمين : أما عجيبة ع الجدع ده اللي بيزوجني بذوق . تكنش العصفورة هنا يا خفيف ؟

شفيق : لا يا شيخ هنا إيه . وده كلام . كنت على الأكل أوريها لك .

أمين : لا . لا أنا مش عاوز أشوفها . مش ضروري إني أشوفها . إنما لا بأس يعني

من إني أعرف اسمها . اسمها إيه بقي يا خفيف ؟

شفيق : ما يصحش أقولك على اسمها . مش تيجي نخرج بقي ؟

أمين : لا . لا . لا . لازم المسألة فيها سر . انت بتوزعني بنوع لطافه ولا إيه ؟

العصفورة لازم تكون هنا . ولازم تكون في أودة النوم .^(٥٥)

الموقف كله مقوتر ، يزداد هذا التوتر لدى الشخص جميعهم ولا سيما " أمين بك " عندما

يكتشف " المروحة " مصادفة .. " المروحة تشبه مروحة زوجته ولا يوجد في مصر كلها

سوى اثنتين إحداها لزوجته والثانية للطيفة هانم أخت مجدي بك " !! يستغل الكاتب هذا

الموقف في لحظة انفراج عند وصول الدراما إلى الذروة بعد ذلك ... وكل ذلك يأتي من

خلال الانتظار .

أمين : ... مروحة ، دي أكبر دليل على إن العصفورة لسه في أودة النوم ، دي مروحة

ناعمة قوي .

شفيق : يا أخي دي نسيت مروحتها وخرجت .

أمين : (يلقي المروحة على الكنبه) طيب شوف . وياك . خرجت صحيح لكن رأيك إيه

في إني تعبان وعاوز أدخل أودة النوم عشان أنام شويه . افتح الباب يا بطل.^(٥٦)

يزداد إلحاح أمين ، ويزداد الموقف تأزماً ، والجميع ينتظرون ، وشفيق يحاول أن يصرف أمين عن عزمه ، فيحدثه في موضوعات أخرى ، ولكن دون جدوى فيزداد الموقف تأزماً .

أمين : سبحان الله العظيم . طيب أنا باكلم مع واحد ست وانت مالك بقي ؟ سيبك منه وكلميني أنا اسمي أمين والست بتاعتي اسمها رتيبة ، والمروحة بتاعتك زي مروحتها . يكونش بينك وبينها مغرفة (يضحك) بس مش صعبان عليه إلا جوزها المغفل (٥٧)

وعن طريق الصدفة أيضاً ينهي الكاتب هذا الموقف الذي طال فيه الانتظار وهي سمة من سمات مسرح تيمور ، فالدراما - الهاوية - [حافلة بالمفاجآت ، وكثرة المفاجآت في العمل الدرامي تفقده حيويته واصالته وتبعد به عن مجال الفن ، وتدخله في مجال الصنعة ، إلا إذا كان الكاتب يمسك خيوط النسيج الذي بين يديه بدقة ومهارة - وتيمور هو هذا الكاتب المسرحي الذي لم يفلت الخيوط من يده لحظة واحدة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، والمفاجآت التي جاءت في عمله لا تصنع فيها ولافتعال] (٥٨)

أمين : طب اسمع أهو لو قلت لي اسمها أخرج على طول .

شفيق : وهو كذلك . لكن صحيح تخرج على طول ؟

أمين : وحياة شرفي .

شفيق : اسمها . اسمها . اسمها

أمين : " متأملاً في المروحة " الله . الله . ما عرفتھا . دانا كنت ناسي خالص . منافيش

حد في مصر كلها من الإسكندرية لأصوان عنده مروحة زي دي غير مراتي

ولطيفة هانم اخت صاحبنا مجدي .. تكونشي ماثي مع اخت مجدي يا شفيق ؟

شفيق : (وكأنه نشل من عقال) ولما انت عارف كده بتسألني ليه بس . (٥٩)

تتطور الأحداث بعد ذلك ويرتفع خط الصراع ويصل إلى نقطة الذروة Climax

عندما تحدث المواجهة بين مجدي وأمين ، دفعهما إلى هذه المواجهة الانتظار - أيضاً -

انتظار مجدي ومحاولاته المستمرة لابتزاز أمين - وتنتهي هذه المواجهة بفضيحة أمين

حيث يخبره مجدي بعلاقة شفيق الغير مشروعة مع زوجته التي تعترف هي الأخرى ملقية

اللوم كل اللوم على أمين ، فيشم جرعة زائدة من الكوكايين تقضي عليه ، لتنتهي

المسرحية الحافلة بالمواقف التي تعتمد على الانتظار بكلمات يسري باشا التي لا تخلو من المباشرة والتقرير: (أدي أخرتك ياللي ما بتحاسبشي على نفسك ، ولا على بيتك ، ولا على شرفك ، أدي أخرتك ياللي بتمشي في السكة اللي ما بترجعش منها حد) (٦٠) . وهذه التقريرية المباشرة [تضعف من نهاية الدراما - فالمتلقي عليه أن يفهم ما شاء الله له أن يفهم من العمل الذي يقدم إليه ، ولا حاجة بكاتب الدراما لأن يمسك يده ليضعها على ما يريده هو ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى الدراما فن قبل كل شيء ، وتأتي في المقام الثاني وظيفة الدراما ... كما أن موت أمين في نهاية المسرحية يعني حكم تيمور على هذا القطاع من المجتمع] (٦١) - قطاع الأغنياء بالوراثة .

٥-١

إذا كان الانتظار قد لعب دوراً كبيراً في " الهاوية " بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من البناء الفني للنص ، يسهم في دفع الصراع وتوتر الشخصية ، وكانت السمة الغالبة عليه هي سمة الانتظار الفردي، الذي تتوع بين شكلين من شكول الانتظار هما الانتظار الإيجابي والانتظار السلبي ، فإنه يأخذ أبعاداً أخرى وتتعدد شكوله في مرحلة ما بعد "الهاوية" .

يمكن إطلاق ما يسمى بـ (البحث عن الشخصية المصرية في الأدب والفن) على الفترة التي سبقت والتي واكبت ثورة ١٩١٩ م ، والتي تمثلت في [قيام طلعت حرب بإنشاء بنك مصر بغية تحرير الاقتصاد المصري ، وكانت الدعوة التي كُلت بالنجاح في إنشاء الجامعة المصرية، وقدم محمود مختار تمثاله " الفلاحة المصرية " وبعده تمثال "نهضة مصر " وفي الموسيقى قدم سيد درويش ألحانه النابضة بخفقات قلب مصر ، وقدم كلاً من ابراهيم رمزي ومحمد تيمور مسرحه الاجتماعي ، وكان توفيق الحكيم صاحب رواية " عودة الروح "] (٦٢) ، كما يمكن أيضاً إطلاق ما يسمى بفترة ميلاد الوعي الشعبي - إن صح التعبير - على الفترة ما بين ١٩١٩ حتى ١٩٥٢ لدى أبناء الشعب على اختلاف طبقاتهم ، فقد كانت ثورة ١٩١٩ بمثابة المفجر الذي فجر هذا الوعي ، والذي بدوره أثر في البنية الاجتماعية وجعلها أكثر وضوحاً ، وكانت فترة ما بعد ثورة ١٩١٩ م مليئة بالتوترات السياسية والانتفاضات الشعبية التي استطاع الشعب من خلالها الحصول على جزء من حقوقه الضائعة ، فكانت مظاهرات ١٩٢٠ ضد وزارة عدلي والتي كان من

نتائجها رفع الرقابة عن الصحف والتي فرضت عام ١٩١٤ م ، ومظاهرات الإسكندرية في مايو ١٩٢١ م والتي أيدت سعد ، ثم تصريح ٢٨ فبراير حيث إعلان الحكومة الإنجليزية إنهاء الحماية والاعتراف بمصر والذي [يعد مكسباً دولياً لمصر ، وربحاً سياسياً وأدبياً لكرامتها القومية]^(٦٣) ، ثم مظاهرات ١٩٢٣ والمطالبة بالدستور ثم معاهدة ١٩٣٦ ، ثم قيام الحرب العالمية الثانية (٣٩-١٩٤٥) ، ثم أزمة فلسطين وحرب القنال ، ثم حريق القاهرة ، ثم ثورة يوليو ١٩٥٢ .

هذه الأحداث والتوترات المتلاحقة أظهرت معاناة الشعب وسخطه ، وسرعان ما تحولت هذه المعاناة وهذا السخط إلى أزمة ثورية وصراع طبقي مستمر . وقد أصبح الكاتب المسرحي أكثر وعياً بمشكلات مجتمعه وأكثر ارتباطاً به ، على اعتبار أن [الطبيعة الدينامية للمجتمع تقتضي تعديلاً وتغييراً مستمراً في عناصره المكونة له ، والتغير الاجتماعي يعد أحد مظاهر هذه الدينامية إذ إنها تؤدي إلى انحلال بعض العلاقات والنماذج والسلوك التي كانت تعتبر جزءاً من الهيكل الاجتماعي لتحل محلها نماذج جديدة]^(٦٤) .

وانطلاقاً من هذه التغيرات الاجتماعية ، ظهر عدد من الكتاب المسرحيين الذين يعالجون قضايا اجتماعية وقضايا إنسانية منهم " توفيق الحكيم " ، " محمود تيمور " ، " على أحمد باكثير " ، ثم كتاب الواقعية الاشتراكية وعلى رأسهم "نعمان غاشور" ، "يوسف إدريس" ، "سعد الدين وهبة" ، "محمود دياب" ، "ألفريد فرج" ، "لطفى الخولي" ، "رشاد رشدي" ، "ميخائيل رومان" وغيرهم .

وبالنظر إلى النصوص المسرحية التي كتبت في الفترة من ١٩٢٤ - أي فترة ما بعد الهاوية - إلى فترة الحرب العالمية الثانية وما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وجدت أن معظم النصوص المنشورة في هذه الفترة إما أعمال تراثية مستمدة من التراث على سبيل المثال لا الحصر "أهل الكهف" و "شهر زاد" و "بيجماليون" و "إيزيس" و "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم ، و "حواء الخالدة" و "صقر قريش" و "طارق الأندلس" لمحمود تيمور ، "أوزوريس" و "الفلاح الفصيح" مسمار جحا "لباكثير . أو أنها أعمال ممصرة مثل أعمال أمين صدقي ، بديع خيرى ، والكسار إلخ ، أو أنها أعمال ذات الفصل الواحد تتناول قضايا اجتماعية وسياسية مثل مسرحيات الحكيم "مسرح المجتمع" ومسرح السياسة لباكثير .. ، ولما كان البحث في هذا الفصل يتناول الانتظار كظاهرة اجتماعية

فقد استبعد الأعمال التراثية - باعتبار أنه سيتناولها في فصل مستقل - واستبعد الأعمال الممصرة وبطبيعة الحال استبعد المسرحيات ذات الفصل الواحد ، ومن ثم سيقف البحث أمام ثلاثة أعمال يبدو فيها الانتظار كظاهرة اجتماعية - على ما فيها من تباعد في الفترة الزمنية بالنسبة للهاوية - لثلاثة من الرواد هذه الأعمال هي : " السلسلة والغفران " لباكثير ، " الصفة " لتوفيق الحكيم و "المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور .

يأخذ الانتظار في مسرحية " السلسلة والغفران " (١) لعلي أحمد باكثير (٢) منحى إسلامياً - لعل ذلك يرجع إلى اهتمام الكاتب بالتراث الإسلامي والقضايا الإسلامية - وذلك من خلال تصدي الكاتب لقضية اجتماعية أخلاقية هي " جريمة الزنا " وأثرها المدمر على الفرد والمجتمع ، والانتظار في النص يأخذ شكل الانتظار الفردي الإيجابي الذي تشوبه النزعة الميتافيزيقية من خلال ارتباطه بالعقيدة الإسلامية التي يمثل الإيمان بالغيبيات ركناً هاماً من أركانها ، فالبطل " عبد التواب " قد زلت قدمه وأرتكب جريمة الزنا مع " غيداء " زوجة صديقه الحميم " قاسم المغربي " عندما ألقى بالأخير في السجن لكثرة ديونه وعجزه عن سدادها ، نتج عن هذه الجريمة أن حملت " غيداء " من " عبد التواب " سفاحاً ، وفي محاولة لإجهاض الجنين ماتت " غيداء " ففجعت فيها أسرتها متمثلة في أمها (أم مستور) وأخيها (مستور) وبالطبع زوجها (قاسم) الذي لم يكن يعلم من أمر زوجته شيئاً فحزنوا عليها جميعاً حزناً عظيماً ، وكان موتها وحزن أهلها وزوجها سبباً في إيقاظ ضمير (عبد التواب) الذي تاب إلى الله ناشداً غفرانه راجياً رحمته وعفوه داعياً الله أن يخلصه من "سلسلة الذنوب التي تطوق عنقه " وفي رحلة تكفيره عن هذه الذنوب ينتظر (عبد التواب) مغفرة الله وانتقامه في آن واحد ومن خلال هذا الانتظار طرح باكثير القضية . تفتح الستار على " عبد التواب " والمصحف في يده يتلو القرآن في خشوع .

عبد التواب : (يتلو في خشوع) يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم . يوم ترون تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد! غفرانك ربي غفرانك! يا ويلتاه ... ما أعظم ذنبي ! ما أعظم ذنبي ! قتلتها يا عبد التواب وهي في ريعان الشباب وخنت فيها صديقك . أترأك يا غافر الذنب العظيم تغفر ذنبي! (٣)

يمكن ملاحظة الانتظار منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية ، فالبطل هنا يعترف بالذنب - السقطة - و ينتظر المغفرة . والكاتب بهذا " المنولوج " القصير يستخدم الانتظار في طرح الفكرة ورسم ملامح البطل ممهداً للصراع الداخلي دون مقدمات درامية طويلة أو ما يُعرف باسم التقديم الدرامية أو العرض (EXPOSITION) وهو الجزء [الذي يقع - غالباً - في أوليات المسرحية ، وقد يكون في صيغة حدث، أو حوار ، أو محادثة فردية. وفي هذا المشهد القصير ، يقدم المؤلف لجمهوره مفاتيح ضرورية أو معلومات ، تعين على فهم علاقات الشخصيات ببعضها - شيئاً عن الموضوع المعالج. (الجو العام للمسرحية) - الأحداث البادئة والسابقة التي وقعت قبل بداية التمثيل .. إلخ] . (٦٦)

وعلى هذا فيمكن للمتلقى أن يتعرف على موضوع المسرحية - من خلال المنولوج القصير السابق- وكذلك الجو النفسي العام للمسرحية إضافة إلى معرفته ملامح البطل ومقوماته النفسية . ويلجأ بالكثير في كثير من المواقف إلى إبراز الجانب الخير في شخصية عبد التواب من خلال علاقته بخادمتة " صابحة " وبأخته الأرملة " أسية " التي عالها هي وبناتها بعد وفاة زوجها حتى أتم زواج بناتها جميعهن، وعلاقته بأخيه " عبد الجواد " الأخ الأكبر الحقوق المستغل ، وعبد الجواد منذ بدايات المسرحية وهو ينتظر استرداد المال من أخيه ، بل ويستغل أشد المواقف تأزماً بالنسبة لعبد التواب من أجل الحصول على المزيد من الأموال ، وفي هذا الحوار في الفصل الأول يتضح انتظار عبد الجواد فهو يلوم أخاه لأنه أكثر براً لأخته وبناتها بالقياس إليه هو وأولاده .

عبد الجواد : هانتذا قد زوجت بناتها كلهن ، فهل لك اليوم يا أخي أن تلتفت إلى أولادي ، فليس من العدل أن تختص ببرك أولاد أختك دون أولاد أخيك !

عبد التواب : أما تنفك يا عبد الجواد تلومني في أختك الأرملة وبناتها اليتيمات ؟ من ذا يعولهن إن لم أعلن ؟

عبد الجواد : إنك لا تعولهن فحسب بل تعطينهن أكثر من حاجتهن ... هذه الرباب أمهرتها خمسمائة دينار غير الجارية التي أهديتها لها فقيم هذا الإسراف في النفقة ؟ لقد كان يكفي أن تعطيتها خمس هذا القدر .

عبد التواب : لا أستطيع يا عبد الجواد أن أقصر بها عن أخواتها من قبل .

عبد الجواد : أجل .. قد أضعت مالك كله في الإنفاق على بنات الأجنبي الغريب وتركت أولادي وهم عصبتك وأولاد أبيك .

عبد التواب : إنهن بنات أختنا يا عبد الجواد ...

عبد الجواد : أما سمعت الشاعر يقول : بنونا بنو أبنائنا ، وبناتنا بنوهن أبناء الرجال الأبعد ؟

عبد التواب : دعك يا أخي من هذا اللغو ، فبنات أختنا هن بناتنا .. وبعد فإني ما قصرت في البر بأولادك أيضاً على قدر المستطاع .

عبد الجواد : إنك ما منحتهم عشر ما منحت لبنات آسية .

عبد التواب : ذلك لأن أباهم موجود فهم في غنى عن مساعدتي بخلاف هؤلاء البنات المسكينات .

عبد الجواد : هذا من آسية ! تأبى إلا أن تستأثر بك من دوني ودون أولادي ! (٦٧)
وانتظار عبد الجواد انتظار إيجابي - على الرغم من عدم مشروعيته - يتمثل في إلجائه المستمر على أخيه طوال المسرحية، وكذلك في استغلاله لأزمات أخيه ، بل وفي تطلعه إلى أن يرث في أخيه وهو على قيد الحياة . ويستخدم باكثر الانتظار بشكوله المختلفة - منذ بداية النص - كجزء رئيس من أجزاء البناء الفني للمسرحية فهو من خلالها - شكول الانتظار - استطاع طرح القضية ورسم ملامح الشخص ، وأظهر صراعاتهم النفسية الداخلية ، ووضع طريقة تفكيرهم للمتلقى مستعيناً بالرمز الذي اختاره لمسمى كل شخصية داخل النص ، (عبد التواب - عبد الجواد - آسية - غيداء - صابحة - أم مستور ... إلخ) . وآسية أيضاً تنتظر ، ولكن انتظارها يختلف عن انتظار " عبد الجواد " ، فعبد الجواد ينتظر المزيد من المال من أخيه ، أما هي فلا تنتظر إلا الخير لأخيها متمثلاً في أملها في زواجه فهي دائماً تلح عليه في ذلك . ولعل في هذا الحوار ما يبين الفارق بين الانتظارين .

آسية : لقد طفح الكيل يا عبد التواب .

عبد التواب : ألسنت أنت التي غاضبتة وعالنته بالقطيعة ؟

آسية : بلى .

عبد التواب : علام يا أختاه ؟ هلا تسعينه كما وسعته من قبل ؟

آسية : إني لم أخبرك بما فعل خشيية أن أوسفك . فأما إذا سألتني فأعلم أنه جاءني ذات يوم فناشدني ألا أكلمك في الزواج مرة أخرى وزعم لي أنك إن تزوجت فسينقطع برك عني وعنه .

عبد التواب : (بتضحك) فماذا قلت له ؟

آسية : قلت له إن الله موجود وقد كفل لكل مخلوق رزقه . فأسمعني كلاماً ما سمعت أسوأ منه ولا أشنع . قال لي إني استأثرت بك لي ولبناتي من هونه ودون أولاده ، حتى إذا شبعت وشبعن أردت أن أزوجك لتستأثر بك امرأتك بعدى وبعد بناتي فلا يبقى له ولأولاده في برك مطمع !

عبد التواب : والزوجات يغرن من الأمهات أيضاً يا آسية .

آسية : كلا يا عبد التواب لا ينبغي أن تقضي عمرك كله أعزب من أجلي . لقد كنت تقول لي دائماً حين أكلمك في الزواج إنك ستزوج بعد أن تزوج بناتي وهما هي الرباب أخراهن قد زفت إلى بعلاها في ظل نعمتك ، فماذا تنتظر بعد ؟ (٢٨)

يرفض عبد التواب الزواج ، وكذلك يرفض مقابلة " القواد " رافضاً بضاعته - بعد أن ذاق مرارتها - تائباً مكفراً ، وهو في رحلة تكفير هذه ، ينتظر صديقه " قاسم " ولا يدري بأي وجه يقابله على الرغم من أنه سدد عنه كل ديونه . ليكشف خط الصراع الرئيس في النص عن نفسه من خلال علاقة عبد التواب بأسرة " غيداء " حيث قام برعاية " أم مستور " أثناء مكوث " قاسم " في السجن ولا يزال يرعاهما ، وسدد ديون قاسم وأخرجه من السجن ، بل وساعده على الرغم من ضيق ذات يده ، فأعطاه حلي أخته ليبيعها ويبدأ بثمنها تجارة جديدة في الشام يكون شريكاً له فيها . وبهذا الموقف ينتهي المشهد الأول وقد اتضحت الرؤية داخل النص من خلال الانتظار ومن خلال حوار عبد التواب مع أخته وصديقه حيث نستشعر في حديثه الانكسار والشعور بالذنب . يأخذ الصراع أبعاداً أخرى في المشهد الثاني من الفصل الأول ، وهذه الأبعاد ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار الذي هو السمة الرئيسة الغالبة على النص بوجه عام وعلى البطل " عبد التواب " بشكل خاص . يدور " المشهد الثاني " في بيت " إسماعيل المرزوقي " والد " كوثر " الخطيبة التي رشحتها " آسية " لأخيها " عبد التواب " ، فنجد " كوثر " ترفض الزواج بساندها أبوها ولكن الأم " ميمونة " تفرض عليهم رأيها وهو الزواج من عبد التواب

مستغلة ضعف شخصية الأب . والجميع ينتظرون " آسية " كي يعطوها الرد ، وبينما هم كذلك تدخل جارتهم " أم مستور " ليتجمع في بيت إسماعيل " آسية " و " أم مستور " و التي تنتظر الانتقام من " عبد التواب " وانتظارها انتظار إيجلي أيضاً ، فهي لا تكف عن الدعاء على " عبد التواب " وتخطط أيضاً للانتقام منه ، فتتظاهر بمباركتها لـزواج عبد التواب من كوثر ، وتعد في نفس الوقت خطة جهنمية للانتقام .

أم مستور : (لميمونة) مبارك لها فيه يا ميمونة .

آسية : هوني عليك يا أم مستور فكل جرح لابد يوماً أن يندمل .

أم مستور : (بين الحزن والغضب) إلا جرحي ! لا سبيل إلى اندماله . لا سامح الله من كان السبب ! لعنة المنتقم الجبار على من كان السبب !

آسية : (مستغربة) ؟

ميمونة : إنها تدعوا على الدائتين الذين حبسوا زوج ابنتها حتى ماتت ابنتها حزناً عليه .
أم مستور : نعم .. لعنة الله على دائتيه جميعاً .. من سبق منهم ومن لحق .. (ترفع يديها إلى السماء) اللهم يا شديد الانتقام انتقم لي منهم فرداً فرداً . اللهم لا تمت أحدهم حتى تنكبه في زوجته بمثل ما نكب ابنتي عيداء !^(٦٩)

في المشهد الثالث ، يتزوج " عبد التواب من " كوثر " التي تتأبى عليه ولا تطيعه ، فهي فتاة مدللة مستهترة ، أكد الكاتب هذه الصفات في أكثر من موضع تمهيداً للأحداث التي ستأتي بعد ذلك ، فهي لا تكف عن الذهاب إلى بيت أهلها كل يوم دون إذن زوجها ، وتعامل خادمتها بقسوة ، وفوق كل ذلك لا تزال عذراء على الرغم من زواجها والجميع ينتظرون - " آسية " و " الجارية " و " عبد التواب " - وأم مستور تدبر خطتها .

آسية : مسكين عبد التواب لقد جنينا عليه !

صالحة : معذرة يا مولاتي

آسية : ما خطبك ؟

صالحة : (تدنو منها) لماذا لا ينام مولاي عبد التواب في هذا المخدع مع سيدتي كوثر ؟

آسية : (تبتسم في أسى) لأنها صغيرة بعد يا صالحة .

صالحة : صغيرة ! هذه كبيرة وتعرف كل شيء !

آسية : ويلك يا صالحة .. دعي عنك هذا واهتمي بعملك .

صالحة : إن كانت صغيرة بعد كما تقولين فلماذا زوجها أهلها له ؟ يا ويح مولاي ! ليس له من الزواج إلا الاسم . قد مضى على زواجهما شهران وهي تتأبى عليه . قولي له يضربها حتى تعود إلى صوابها!

آسية : (تضحك ثم تكف عن الضحك فجأة) هيا يا صالحة عودي إلى عمك .
صالحة : سمعاً يا سيدتي .

آسية : والله إن ما تقوله الجارية لحق .. يا ويح عبد التواب !
صالحة : إذا كان سيدي لا ينام معها فلماذا تستحم كل يوم في الصباح ؟. (٧٠)
يقرر عبد التواب الرحيل إلى الشام نظراً لاتساع تجارة شريكه " قاسم " هناك فربما يكون رحيله هذا سبباً في عودة زوجته إلى صوابها ، فتعرف حقه عليها ، وفي نهاية "المشهد الثالث" تتضح أبعاد الصراع وضوحاً كاملاً من خلال لقاء أم مستور بعبد التواب قبل سفره وكلاهما ينتظر ، الأولى تنتظر الانتقام وتصر عليه ، والثاني ينتظر عفوها ومسامحتها ليعفوا الله عنه .

أم مستور : ... بل كان هذا بسوء فعلك أيها الأثيم ؟
عبد التواب : (يشيح عنها بوجهه وفرائصه ترتعد) أما أن يا أم مستور أن تعفي عني وتسامحيني !

أم مستور : هيهات أن أنسي مصاب ابنتي فهيها أن أسامحك !
عبد التواب: كفاني يا أم مستور ما لقيت من عذاب الحسرة والندم.. وأحسبني ما قصرت في برك ومعونتك .

أم مستور : أتحسب عطاياك وهداياك تتسبني حياة غيداء التي قضت نحبها وهي تتوء بخزيك وعارك؟ أه لولا خشية للفضيحة أعلنت أمرك في الناس ولأخبرت أخاها وزوجها فانتقما لعرضهما منك. ولكن انتظر ! الله هو الذي سينتقم منك وسيكون انتقامه عظيماً ! (٧١)

ويبدأ الفصل الثاني بعد مرور عام ونصف على أحداث الفصل الأول، وبعد أن عاد "عبد التواب" من الشام ولم يجد زوجته في المنزل، بل في دار أبيها متعلقة بمرض عضال . يلزمها الفراش وها هو عبد التواب ينتظر، يذهب بالطبيب المعالج وأهل زوجته يرفضون متعللين بأن الشرع يحرم أن يكشف طبيب رجل على امرأة ، ولا ينفك باكثر في طبرح القضايا الدينية والمسائل الشرعية من خلال هذا الموقف .

آسية : هل زرت دار حميك يا عبد التواب ؟

عبد التواب : نعم .

آسية : وكيف وجدت اليوم زوجتك ؟

عبد التواب : كما تركتها أمس ؟

آسية : ألم تجئ لهم بالطبيب الذي تعرفه ؟

عبد التواب : بلى قد جئتهم به اليوم ليعالجها فامتنعوا من عرضها عليه .

آسية : لماذا ؟

عبد التواب : قالوا إن ذلك حرام .

آسية : لكن هذا حلال للضرورة .

عبد التواب : حاولت جاهداً لأفنعهم بهذا فأصروا على امتناعهم ، وقالوا إن لديهم طبيبة

تعالجها فهم لا يريدون غيرها إشفافاً على ابنتهم أن يلحقها الضرر من

اختلاف العلاج . أتعرفين يا آسية من تلك الطبيبة ؟

آسية : لا والله يا أخي لا أعرف من هي ولكني سمعتهم يقولون إنها طبيبة ماهرة .

عبد التواب : هل رأيتها قط عندهم ؟

آسية : لا يا أخي ما رأيتها قط .

عبد التواب : لماذا ترين ؟

آسية : هون عليك يا عبد التواب فإن الله هو الشافي لا شافي غيره . (٧٢)

ويصل الصراع إلى نقطة التآزم عندما تأتي " أم مستور " لزيارة عبد التواب ،

وتخبره بأن زوجته حامل في شهرها السابع وليست مريضة كما تدعي ويدعي أهلها ،

ليصبح عبد التواب في حيرة وقلق وصراع نفسي ، فهذا أول انتقام حل من السماء بعد

طول انتظار ، وأم مستور أيضا قد نجحت في خطتها وها هي تتشفى في عبد التواب الذي

يستسلم استسلاماً كاملاً .

أم مستور : ما حيلتي فيك وأنت بطئ الفهم ؟ (بصوت يتأجج فيه الحقد) يا هذا كما

تدين تدان !

عبد التواب : ماذا تعنين ؟ أفصحى ويليك !

أم مستور : كوثر حبلى !

عبد التواب : ويليك ما تقولين ؟

أم مستور : حبلي في شهرها السابع ! الحمد لله إذ أحياني حتى رأيت الانتقام الإلهي قد حل بك وحق عليك ! الآن استراح قلبي واشتقتي غليلي ! ... مالك لا تجيب ؟

عبد التواب : إن كان ما تقولين حقاً فاشمتي بي وبها ما شئت ؟

أم مستور : كلا لا أشمت بك . أما كوثر فاني والله لآسي لها ، فقد كانت تودني بالزيارة حتى أصبح بيتي كأنه بيتها ! وكثيراً ما كنت أعيب عن المنزل فأجدها تنتظرني حتى أجيء .

عبد التواب : كأنك اتخذت لك خادماً في منزلك ؟

أم مستور : كلا ... من أين لي نفقة الخادم ؟ إني أخدم نفسي .

عبد التواب : فكيف تدخل كوثر المنزل ؟ من ذا كان يفتح لها الباب ؟

أم مستور : مستور ابني .. كان يفتح لها الباب فيدعها تنتظرني في حجرة وحدها حتى أعود !

عبد التواب : شكراً يا أم مستور لزيارتك ... كما تدين تدان ! الانتقام الإلهي . (٧٣)

وفي ظل هذا الصراع النفسي يظل عبد التواب حائراً متخبطاً منتظراً المزيد من العقاب، يطلب العفو من قاسم دون أن يذكر له سبباً ويحذره من تزويج أخته بمستور ابن "أم مستور" ، خشية استمرار السلسلة - سلسلة الخطايا والذنوب - فمستور ارتكب مع كوثر نفس الذنب الذي ارتكبه عبد التواب مع غيداء ، وإذا كان الله قد انتقم من عبد التواب في زوجته ، فلابد من انتقامه من مستور في زوجته ، فتعرض أخت قاسم لما تعرضت له غيداء وكوثر ويلقى مستور نفس مصير عبد التواب . إنها سلسلة متصلة الحلقات ولا نهاية لها. فتصبح الفكرة التي يريد أن يطرحها الكاتب واضحة جلية وكلها قائمة على الانتظار فكما تدين تدان. وعلى الجانب الآخر في منزل "إسماعيل المرزوقي" نجد كوثر تنتظر أيضاً وانتظارها هنا انتظار اليأس .. ومن ثم فهو انتظار سلبي .

كوثر : يا إلهي .. أما لهذا العذاب من آخر ؟ ليل يجيء وليل يروح وأنا أألم هذا الفراش لا أبرحه خشية أن تراني العيون ! لكن عين الله تراني ولا يخفى عليها سري مهما كثفت هذه الأغطية ... يا لهذا العار ينمو في أحشائي كل يوم ! ماذا صنعت أدوية أم جابر وأشربتني المرة ؟ لكأنها تطعمه وتسقيه لينمو ويشدد حتى يخرج يوماً فيصيح بملء فيه : اشهدوا يا عباد الله أن أمي قد فجرت !

ميمونة : ما جلوسك هنا يا كوثر ؟ عودي يا بنتي إلى فراشك !

كوثر : لقد سئمت هذا الفراش يا أماء ... دعيني أسترح هنا قليلاً فلن يجيئنا الساعة أحد .
ميمونة : ستجئ الآن أم جابر .

كوثر : ماذا صنعت لي هذه الدجالة ؟ لقد أفسدت كبدي بأشربتها المرة دون أن تجدي شيئاً أبعديها يا أماء عني .. لا أريدها بعد اليوم .

ميمونة : اصبري قليلاً يا بنتي .

كوثر : إلى متى أصبر ؟ لا يا أماء ما بقي لي صبر .. ارحموني يا عباد الله !
ارحموني . (٧٤)

وتتحول دفة الصراع في النص إلى صراع بين " ميمونة " و " أم مستور " وهو صراع يرتبط بخط الصراع الرئيس في النص، لأنه يوازي صراع عبد التواب " مع " أم مستور " ، والفارق الوحيد تبادل أطراف الصراع لتصبح " أم مستور " في مكان " عبد التواب " وتصبح " ميمونة " في مكان " أم مستور " وكلا الصراعين يرتبط بالانتظار، انتظار العقاب وانتظار الانتقام .

ميمونة : ... ما ذنبك أنت ؟ وياك .. هل نالنا كل هذا الشر إلا من قبلك ؟

أم مستور : ما ذنبي أنا يا مسلمون ؟ انني امرأة منكوبة .. لقد نكبت أمس بوفاة ابنتي الوحيدة وهي أعز شيء عندي ، وهأنذا اليوم أنكب بطيش ابني فتلقى بتبعته علي وتنسب جريرته إلي .. ألا تعلمين يا ميمونة أنني شريكتك في هذا الهم الطويل وأنتي أشفق على ابني من هذا الأمر كما تشفقين على ابنتك ؟

ميمونة : هيهات يا أم مستور : أنا عندي الفريسة تتوجع وتتعذب ، وأنت عندك الجاني يرقل في ثياب العرس وينعم ويطرب .

أم مستور : لو عرفت يا ميمونة ما حلّ بمستور لرثيت لحاله . لقد أمروه اليوم بأن يتجهز للسفر مع الفرقة الذاهبة إلى ميدان القتال في حلب . إنه سيفترق عن عروسه ولم يمض على زواجهما غير اسبوعين ! كأن الله أراد ان ينتقم لكوثر منه .

ميمونة : هذا قليل في جنب ما فعل ! سينتقم الله منه أكثر من ذلك .

أم مستور : ذلك ما أخشاه يا ميمونة أخشى أن يظهر هذا السر فيتغير علينا قلب قاسم ويقطع عنا بره ومعونته .. وربما سعى لتطليق أخته منه . إنك تعرفين صداقة قاسم لعبد التواب وإخلاصه في حبه . (٧٥)

يتأكد عبد التواب من أن كوثر قد حملت سفاحاً - رغم محاولة أهلها إخفاء الحقيقة خشية الفضيحة - ويستتر عبد التواب عرضه وعرض حميه ويقبل أن تعود "كوثر" إلى داره لتضع فيها مولودها ، بل ويقوم برعاية المولود وتربيته ابتغاء مغفرة الله ورضوانه وتكفيراً عن ذنبه ، وهو بهذا يكون قد خطا خطوة كبيرة - إضافة إلى خطواته السابقة - في رحلة انتظاره من أجل تحطيم سلسلة الخطايا والذنوب، وفي أثناء ذلك لا تفك كوثر تذكر الماضي كلما نظرت في وجه طفلها ، فهي تتمنى موته ، وتعامله معاملة قاسية . لولا حنو عبد التواب عليه وكذلك آسية ، فيأخذ انتظار كوثر اتجاهها نحو التكفير عن الذنب مشابهاً لانتظار عبد التواب إلى حد كبير. تتم الحلقة الثالثة في سلسلة الذنوب ولكن هذه المرة في صورة أبشع ، فقد انتقم الله من مستور وأمه أيما انتقام ، فها هو مستور يقتل زوجته التي حملت سفاحاً أثناء غيابه ويلقى به في السجن ، وتصبح أمه طريدة وحيدة فقدت كل من يعولها وبهذا يتحقق حلم "ميمونة" في الانتقام والذي طالما انتظرتة داعية الله من أجل تحقيقه، وهذا الانتقام الإلهي كان يتوقعه عبد التواب أيضاً لأنه جربه مرتين : مرة كجان في غداء ، ومرة كمجنى عليه في زوجته كوثر .

آسية وكوثر : أم مستور !!!

ميمونة : نعم .. ابنها قتل إمرأته !

آسية : يا للخبر الأسود ! متى كان هذا ؟

ميمونة : الساعة .. وقد هرع الناس إلى دارها من كل مكان فاكتظ الحي بهم ، وما تفرقوا إلا حين جاء شرطة الأمير فساقوا الجاني معهم إلى السجن .

آسية : يا إلهي .. لماذا قتل المجنون إمرأته ؟

ميمونة : سمعته يقولون أنه وجدها حبلى فذبحها .

آسية : يا ستار يا رب .. لكن ابنها هذا كان غائباً في جيش الأمير .

ميمونة : نعم .. ما قدم إلا اليوم من الشام، والله ما عز عليّ إلا مقتل العروس الشابة .

آسية : أجل.. يا ويح قاسم المغربي .. ماذا يكون حاله إذا بلغه مقتل أخته على هذه الصورة ؟ وأخي عبد التواب سيتألم كثيراً لهذا الحادث .. إنه شديد الحب والإعزاز لشريكه قاسم .

ميمونة : وأين عبد التواب ؟ ألم يبلغه هذا الخبر ؟

آسية : لا .. لم يبلغه بعد .. إنه جاء من الدكان آنفاً لينام القيلولة . والله إنني لأخشى أن يحدث له هذا النبأ أمراً لا نرضاه .. سأرى إن كان قد استيقظ لأتلفف في إيلاغ النبأ إليه .

ميمونة : افرحي يا كوثر ، فما قد انتقم الله لك من الجاني الأثيم .. جزاء عادل وانتقام بالغ يشفي الغليل!

كوثر : (متأففة) أقصري يا أماء ، فما هذا بموضع للشماتة .

ميمونة : لم لا يا بنتي ؟ لقد سقاه الله كأساً سقانا بمثلها من قبل .

كوثر : إن جاز لنا أن نشمت بالجاني فماذا جنت " فوز " علينا " وماذا جنى أخوها قاسم المغربي فيستحق منا الشماتة ؟

ميمونة : كل امرئ ذنبه في جنبه . (٧٦)

بعد أن حسم الصراع لصالح ميمونة في صراعها مع " أم مستور " وتحقق ما كانت تنتظره ، يرتفع خط الصراع الرئيس في النص بين " أم مستور " و " عبد التواب " وارتفاع الصراع هنا مصدره زياده رغبة أم مستور في الانتقام من عبد التواب لأنه هو سبب البلاء ولا سيما بعد دخول مستور السجن . وطرفا الصراع ينتظران ، أم مستور تنتظر الانتقام عن طريق فضيحة عبد التواب وأخذها الابن " أسامة " من حضن أمه . "كوثر" ، فربما تجد فيه عوضاً عن ابنها السجين ، وعبد التواب لا يزال ينتظر الغفران ، وفي هذا الحوار ما يبرز الصراع بين الاثنين والصراع النفسي داخل كل منهما أيضاً والانتظار يمثل بعداً من أبعاده على المستويين .

عبد التواب : ويلك يا أم مستور أتريدين أن تفضحي سر ابنتك المسكينة ؟

أم مستور : دعه يفضح ، دع الناس يعلمون به أجمعين ...

عبد التواب : صه .. اخفضي صوتك فستندمين على هذا .

أم مستور : لا والله لا أبالي .. لأعلن نذالتك وخيانتك لعرض صديقك ، ولأشهرن فضيحة زوجتك وتسترِك عليها ديانة منك وقلة غيرة .. بيض الله وجه مستور ابني .. ما كان ديوثاً مثلك ، وجد امرأته حبلى فذبحها ومسح بدمها عاره وما بالي بشيء في سبيل الشرف .. أنت يا ديوث سبب نكباتي كلها .

عبد التواب : سامحك الله يا أم مستور .. بربك أصغني قليلاً إليّ . ليس من خيرك ولا من خير ابنك أن تعلنني ما ستر الله وأمر بستره .. اصنعي هذا من أجل ابنك .

أم مستور : قد قضوا عليه بالحبس والتغريب .

عبد التواب: سينقضي أجل الحبس والتغريب .. اصنعي ذلك من أجل قاسم فإنه يعزك ويحنو عليك .

أم مستور : وماذا يصنع لي قاسم بعد اليوم ؟ إنه سيقطع عني - لا محالة - بره ونفقتيه بعدما قتل ابني أخته . لقد حرمتني يا ديوث كل شيء . سيبلغه الخبر بالشام وشيكاً فيقطع عني صلته . لقد فقدت كل عائل لي . من ذا يعولني بعد مستور وقاسم ؟

عبد التواب : لا تبتئسي . سأكون أنا عائلك وسأجري عليك مثلاً يصلك منهما معاً . سامحيني يا أم مستور . هذا قضاء الله المكتوب .. هذه سلسلة الخطيئة انتظمتا جميعاً ولا يقطعها إلا الغفران .. اغفري لي يا أم مستور كيما تنقطع السلسلة ! (٢٧)

لا تقتنع أم مستور بهذا الحديث ؛ فتفصح عبد التواب أمام أخيه " عبد الجواد " وتقص عليه قصة ابنها مستور مع "كوثر" زوجة أخية طاعنة في نسب الطفل "أسامة"، فينهرها " عبد الجواد" مهدداً إياها بتبليغ القاضي بالأمر فيحكم عليها بعقوبة القوادات لأن ما حدث كان تحت علمها ويتدبير منها . وبهذا يهدأ الصراع بين أم مستور وعبد التواب ليظهر خط صراع آخر بين " عبد الجواد " وبين أخيه " عبد التواب " تنصهره آسية ، فالأول يريد استغلال الموقف - كعادته - لصالحه محاولاً إقناع أخيه بتطليق زوجته متبرئاً من نسب الطفل ، حتى يؤول ميراث أخيه كله إليه، و الثاني يرفض ، والصراع بينهما قائم على الانتظار أيضاً ومرتبطة بخط الصراع الرئيس في النص . ينجح " عبد التواب " في إرضاء أخيه بأن أوصى له بسدس ما يملك بعد وفاته ، ويقنع " عبد الجواد " بذلك - كمكسب مؤقت - ويمضي قدماً في انتظاره ، فيحضر القاضي " بكار " إلى بيت "عبد التواب " وهو في فراش المرض - بدون علم "عبد التواب " - فيقص عبد التواب القصة كلها للقاضي الذي يتعاطف معه حاكماً في صالحه معلناً أن الولد ولده وله حق الميراث (الولد للفراش وللعاهر الحجر) وهذا الموقف يدل على ثقافة باكثر الدينية

ولوعه بعرض القضايا الإسلامية كلما وجد الموقف مناسباً دون إخلال بالبناء الفني للنص.

ينتهي الموقف بفضيحة " عبد الجواد " ومقاطعة القاضي له ، ودعاء القاضي لعبد التواب بالمغفرة . ومع ذلك لا يكف " عبد الجواد " ويواصل انتظاره الإيجابي بينما يأخذ انتظار " عبد التواب " بُعداً ميتافيزيقياً بعد أن اشتد عليه المرض .

عبد التواب: قد دنا المورد يا عبد الجواد فماذا يعنيك سخطي أو رضاي ؟

عبد الجواد : (في تردد) والوصية يا أخي ؟

آسية : أجل .. المال وحده هو الذي يعنيك ! (لعبد التواب) إلغها يا أخي فوالله إنه لا يستحقها .

عبد التواب : اطمئن يا عبد الجواد فإنها باقية كما هي .

عبد الجواد : أطال الله عمرك يا أخي .. والله لا أدري كيف أقوم بشركك وأرد بعض جمياك .

آسية : اكفه شرك وخلقك ثم .

عبد الجواد : (معرضاً عن آسية) ألا تجعلني وصياً على أولادك يا عبد التواب لعلني أقوم لهم ببعض حقاك !

آسية : أنت ؟

عبد التواب : قد جعلت الوصاية عليهم لقاسم المغربي .

عبد الجواد : أتجعل عليهم رجلاً قُتلت أخته في منكر ؟ أليس عمهم أولى بهم من زوج ابنة أم مستور ؟

عبد التواب : (ويصمت قليلاً) إنه أخي وشريكي أه ! أه ! (تلحقه غشية) .

آسية : عبد التواب ! عبد التواب ! ماذا أصابك ؟ (لا يجيب) يا إلهي ... قد ثقل لسانه ! يا بؤسي ...

عبد الجواد : لا تبتئسي يا آسية .. إن هي إلا غشية لحقته .

آسية : ويلك أنتهي له شراً من هذا ؟

عبد الجواد : ما تقولين يا آسية ؟

آسية : كل هذا من عملك ! اخرج من هنا . (٧٨)

يفيق عبد التواب من غشيته وهو في انتظار الموت بين لحظة وأخرى فيطلب لقاء " أم مستور " ليستسمحها قبل لقاء ربه ، وكذلك قاسم الذي يعرف الحقيقة كاملة على لسان عبد التواب بعد أن بين له كيف انتقم الله منه، لينتهي الموقف بحوار جيد بين قاسم وعبد التواب يكون الانتظار بعداً من أبعاده، حيث ينتهي الصراع في الدراما مع انتهاء انتظار عبد التواب بانفصام السلسلة عن عنقه وقد نال حريته الكاملة .

عبد التواب : إني كنت ارتكبت مثل هذه السيئة في امرأة صديق لي فوق عليّ جزاؤها في إمرأتي ، فأنا الذي جنيت عليها كذلك .

قاسم : يا إلهي !

عبد التواب : خبرني الآن يا قاسم ، هل تستطيع أن تغفر لي ؟

قاسم : يا ويلتا ... أكانت ... ؟

عبد التواب : نعم يا قاسم.. بحق ضراعتي إليك في آخر يوم لي من أيام الدنيا وأول يوم لي من أيام الآخرة ألا ما غفرت لي يا قاسم وعفوت عني ... والله لقد ظل الندم من يومئذ يأكل قلبي، فهذا أوان انقطاع وتيني . أفتراك يا قاسم تتركني ألقى الله بوزرك محمولاً على ظهري ومشدوداً إلى عنقي وفي وسعك أن تلقيه عني بكلمة صغيرة تنطق بها شفّتك؟ ارحمني يا قاسم ارحمني فلعلك لا تراني بعد يومنا هذا .. قلها يا قاسم كلمة طيبة تصون وجهي من عذاب النار وألقى الله بها راضياً مرضياً .

قاسم : (تنهمر دموعه) قد غفرت لك يا عبد التواب وعفوت عنك !

عبد التواب : الحمد لله اليوم طابت نفسي واطمأن قلبي، شكراً لك يا قاسم ، أنت صديقي في الدنيا والآخرة (تجحظ عيناه) اسمع يا قاسم .. ألا تسمع يا قاسم ؟

قاسم : (يغالب البكاء) ماذا يا عبد التواب ؟

عبد التواب : السلسلة !

قاسم : السلسلة ؟

عبد التواب : نعم .. السلسلة .. أما تسمع صليها إذ تنفصم عن عنقي ؟ أما تسمع

صلصلتها يا قاسم ؟

قاسم : لا يا عبد التواب .. لا أسمع شيئاً .

عبد التواب : (فرحاً) ها قد انقطعت يا قاسم ! قد سقطت من عنقي ! هنتني يا قاسم
هنتني .. أنا الآن حر طليق ... (٧٩)

ينتهي انتظار عبد التواب بأن تخلص من قيد الخطيئة تأكيداً لقول الله تعالى (إن
الله يغفر الذنوب جميعاً) وتأكيذاً للآية الكريمة التي قُدمت بها المسرحية .

١ - ٦

كانت " أهل الكهف " [أول عمل مسرحي كبير لفت إلى توفيق الحكيم الأنظار] (٨٠)،
وتبعها الحكيم بمسرحيات أخرى عُرِفَت بالمسرحيات الذهنية مثل: "الملك أوديب" ،
"بيجماليون" ، " شهرزاد " ، " إيزيس " وغيرها ، إضافةً إلى مجموعة مسرحياته
الاجتماعية القصيرة والتي جمعت في مجلد واحد تحت عنوان " مسرح المجتمع " .

وتتضح ظاهرة الانتظار في كثير من مسرحيات الحكيم الطويلة التي تناولت قضايا
اجتماعية أو سياسية، ومن بين مسرحيات الحكيم الطويلة والتي تناولت قضايا اجتماعية "
الأيدي الناعمة " و "الصفقة" . وسيقف البحث في هذا الفصل عند مسرحية " الصفقة"
باعتبارها مسرحية تتناول قيماً جديدة أتت بها ثورة يوليو ١٩٥٢ ، أو مواقف اجتماعية
خلقتها أدت - إن صح التعبير - إلى ظهور هذه القيم وانهايار بعض القيم الاجتماعية
القديمة ، وباعتبارها محطة فنية هامة في تاريخ توفيق الحكيم المسرحي ، فهي على حد
تعبير توفيق الحكيم نفسه [بمثابة حقل تجارب لإيجاد حل لمشكلات ، طالما اعترضتنا في
العمل المسرحي] (٨١) ، من بين هذه المشكلات مشكلة اللغة ، ومشكلة الافتقار إلى دور
العرض حيث يمكن " للصفقة " أن تعرض في أي مكان حتى ولو كان ساحة صغيرة ،
ومشكلة الجمهور والفلكلور، ومشكلة الأداء الواقعي الخ .

وأهم من هذا كله بروز ظاهرة الانتظار في النص بصورة جماعية ، فإذا كان
الانتظار في " دخول الحمام " وفي " الهاوية " وفي " السلسلة والغفران " انتظاراً فردياً تتنوع
شكوله بين الانتظار السلبي والانتظار الإيجابي، فإن الانتظار في "الصفقة" انتظار جماعي
من خلاله يظهر الانتظار الفردي، وعلى هذا فإن خط الصراع الرئيس في الصفقة
يعتمد اعتماداً كبيراً على الانتظار - كظاهرة جماعية - أما خطوط الصراع الأخرى داخل
النص فتعتمد على الانتظار الفردي من خلال عملية الانتظار الجماعي الرئيسية في
النص. تمثل مسرحية الصفقة [قيمة من القيم الجديدة التي أتت بها الثورة وهي القضاء
على الإقطاع وعلى الاستغلال] (٨٢) .

ذلك من خلال صفقة بين إحدى شركات الأراضي البلجيكية وأهالي إحدى القرى الصغيرة في ريف مصر ، حيث تقرر الشركة أن تصفي أعمالها في هذه القرية وذلك ببيع الأراضي التي تمتلكها فيها في مزاد علني ، ولكن "شودة أفندي" صراف القرية يتوسط لدى الخواجة مدير الشركة حتى تقبل الشركة أن تباع الأرض للفلاحين بالتقسيط وتعم الفرحة وتنتظر القرية الاحتفال الكبير بهذه المناسبة، وفي ظل هذا الانتظار الجماعي من قبل القرية يأتي خبر وصول "حامد بك أبو راجية" إلى المدينة ومن ثم إلى القرية ، وهو رجل إقطاعي طامع ولا بد أنه قد حضر لاغتصاب الأرض منهم - هذا ما يعتقده الفلاحون - ويستعرض الفلاحون الحلول ، فمنهم من يعرض استخدام العنف متمثلاً في قتل "البك" ولكن المجموع يرفض هذا الحل باعتباره سوف يتسبب حتماً في ضياع ما ينتظرونه "الصفقة" وبعد مداولات يقررون رشوة "البك" حتى يتنازل لهم عن الصفقة ، وليس أمامهم سوى الحاج "عبد الموجود" حانوتي القرية المرابي و"بنك تسليف الكفر" على حد تعبير أحدهم .

ويصل "البك" ويذهل من استقبال القرية له، حيث الطبل والزمر والكرم الزائد عن الحد ، ويتعجب أكثر عندما يدس "سعداوي" مائة جنيه في جيبه، وعندما يرفض، يزيد "سعداوي" بعد مشاورة زملائه - خمسين جنيهاً أخرى ، ثم يمانع "البك" عن النزول عن "الصفقة" عندما يعلم بأمرها . ولكن وكيله "عليش أفندي" ينجح في إقناعه بعد أن أخذ رشوة من الأهالي . وتقع عين الباشا على إحدى الفلاحات "مبروكة" فيختارها للعمل عنده كمربية لابنه الصغير، يرفض أهل القرية، ولكن "البك" يخبرهم بين "الصفقة" وبين عمل مبروكة عنده ، وبعد مداولات ومناقشات تقرر مبروكة الذهاب مع "البك" من أجل حلم القرية، يمر يومان ويأتي اليوم المحدد للصفقة -المزاد - فترجع مبروكة من القاهرة لتخبر أهل القرية بأنها لجأت إلى حيلة استطاعت بها تقييد حركة "البك" ، فقد تظاهرت بأنها مريضة "بالكوليرا" وبذلك نجحت في أن تحجز "البك" في بيته، وبذلك ينتهي أي خوف من تدخله في مزاد الصفقة .

ثم يهدد "خميس أفندي" الحاج عبد الموجود المرابي الذي يبيع أكفان الموتى بعد دفنهم بأنه سوف يفضح سره، وينجح في إقناعه - تحت التهديد - بأن يتنازل للفلاحين عن

٢٠ يونهم ، لتنتهي المسرحية بحصول الفلاحين على أرضهم وانتصارهم على صورتين من صور الاستغلال متمثلتين في "البك" وفي " الحانوتي " .

يبدأ الفصل الأول من المسرحية والقرية كلها في حالة انتظار إتمام الصفقة، وانتظار إعلان " المعلم شنودة " أن المبالغ المدفوعة كافية لموافقة الشركة على إتمام الصفقة ، وعلى ضوء هذا الإعلان تحتفل القرية ، فتذبح "العجل" وتحضر "الغوازي" والمزمار احتفالاً بهذه المناسبة السعيدة ... الجميع ينتظرون . " المعلم شنودة " يطلب منهم التمهّل والانتظار .

الفلاحون : (يلحون) ندبح الديبحة يا معلم شنودة ؟

شنودة : (وهو منهمك في فحص الورقة) صبركم علي صبركم

الفلاحون : كلنا دفعنا يا معلم شنودة

شنودة : (صائحا) حلمكم ... حلمكم لحين مراجعة الكشف

الفلاحون : (يزومون) أه من الكشف ... ومراجعة الكشف !...

شنودة : طبعا مراجعة الكشف ... شيء لا بد منه ... لا بد أمر على الأسماء كلها ...

واحصر المبالغ المدفوعة .. وأنا سبق نبهت عليكم : إذا تخلف واحد منكم

عن الدفع الصفقة تبطل !

عوضين : حصل ... وسبق قلت لنا ، بعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة ،

وأمرتنا نجهز الديبحة ، ونحضر الغوازي والمزمار ، ونعملها فرحة العمر ...

سعداوي : (وهو بين يدي الحلاق والصابون على وجهه) كل شيء جاهز !...

الغوازي والمزمار والعجل والسكين ... حتى التعليقة نصيبتها قدامك ؟

الفلاحون : (بجوار التعليقة) ندبح الديبحة ؟

شنودة : وأخرتها يا ناس ؟ الديبحة ؟... الديبحة ... قلت لكم اصبروا علي أراجع ..

أمهلوني دقيقة .. العجلة من الشيطان .

عوضين : مراجعتك طالت يا معلم !..

الفلاحون : خلصنا يا معلم واكمل جميلك وفرحنا .

شنودة : كل غرضي أفرحكم لكن المسألة بالأصول يعجبكم إنني أفرحكم قبل الأوان

وبعد الدبح والطبل والزممر، يتضح إن المبلغ ناقص، وتصبح الصفقة لاغية !؟

الجميع : (في شبه ذعر) لاغية ١٢

شنودة : طبعاً .. انتم نسيتم الشروط ١٣

عوضين : أبداً .. الشروط منقوشة في أمغنتا كالنقش على الحجر .. ندفع للشركة ربع قيمة الفدان مقدماً ، والباقي بقسط على عشرين سنة.

شنودة : بالفوايد القانونية !

سعداوي : (ينحي يد الحلاق بالموس عن ذقنه ويقول) لا مانع ... وقبلنا وحمدنا وشكرنا .

شنودة : لكن انتم نسيتم الشرط الأهم: الشركة لما أرادت إنها تصفي أملاكها في الزمام، كانت ناوية تطرح الصفقة في المزاد !!

عوضين : مفهوم .. وانت الله يستر كمانعت .. وتوسطت حتى قبلوا بيعها لنا بالتقسيط^(٨٣)

وانتظار المجموع هنا إتمام الصفقة انتظار إيجابي لأنهم يسعون نحو تحقيق هدف واحد وهو امتلاك الأرض والظفر بالصفقة عن طريق المساهمة الجماعية في دفع ثمنها .
عوضين : ومن منا تخلف ؟ .. كل دار عندنا في الكفر باعت ما فيها ، حتى الصناديق الخشب والصواني النحاس

سعداوي : (وهو يمسك بيد حلاقه) تصدق بالله ؟ ... أنا دفعت لك يا معلم شنودة ' مهر ابني ' محروس ' ... واسأل عوضين قدامك .. اتفقنا على تأجيل دخلة بنته ' مبروكة ' على ابني ' محروس ' لحين ما تنتهي من حكاية الصفقة ... حصل ؟
عوضين : حصل .. وأنا تصرفت في القرشين ، جهاز البنت وبعث الكم كيلة درة ، ودبرت المبلغ ...

سعداوي : (وهو ينفض الصابون عن فمه) العيال في أيدينا يا 'عوضين' ..! لكن الأرض؟ الأرض في يد غيرنا .. والخوف عليها تروح للغريب !

شنودة : هس .. من فضلكم .. اسكتوا دقيقة واحدة .. أراجع بـهدوء الكشف والمبالغ بسرعة وننتهي^(٨٤)

واستخدام الحكيم للانتظار منذ بداية النص يسهم في وضوح معالم البناء الدرامي للمسرحية ، فقد استطاع من خلاله توضيح الحدث الرئيس في المسرحية ، وكذلك مهد له ،

وعرف الشخصوص ، واتجه نحو إبراز خط الصراع الرئيس في المسرحية وإن كان اهتمام الحكيم بحل مشكلة اللغة في النص قد أفقد الحوار طابعه الدرامي من وجهة نظري ، فقد وضع الحكيم جل اهتمامه في الإتيان بالفاظ تصلح أن تكون فصحي وعامية في آن واحد في محاولة منه لخلق لغة مسرحية موحدة (*) ، وكان ذلك على حساب منطقية الحوار إذ لا يوجد فلاح مثلا يقول : ومن منا تخلف ؟ مثلما ورد على لسان " عوضين " في الحوار السابق ، أو في موضع آخر " الشروط منقوشة في أدمغتنا كالنقش على الحجر والأمثلة كثيرة.

يبرز الانتظار الفردي من خلال هذا الانتظار الجماعي ، فها هي " مبروكة " وها هو " محروس " ينتظران يوم زفافهما الذي كان قد أوثك ، لولا الصفقة التي تسببت قسي تأجيله ، وانتظارهما انتظار سلبي ، حيث لا يملكان عمل أي شيء نحو تحقيق حلمهما سوى الانتظار لعل الله يجمع شملهما .

محروس : " همسا لمبروكة " تفرجي يا مبروكة ... تفرجي !..

مبروكة : " تشاهد وتهمس " أبوك يا محروس قاعد يحلق دقنه !

محروس : " هامسا متتهدا " كان الليلة ليلة دخلته !..

مبروكة : عملوها فينا يا " محروس " !

محروس : عملوها !

مبروكة : طلعت لنا في الآخر حكاية الأرض .. ما كانت لنا على بال !

محروس : لو كان انعقد عقدنا وتمت دخلتنا من شهرين ، بعد ما جمعنا القطن ما كان حصل ما حصل.

مبروكة : القسمة والنصيب .

محروس : الديبحة جاهزة ، والطبل والزممر ، والفرح منصوب في البلد ...

مبروكة : للأرض .

محروس : (مشيرا بإصبعه) عوضين أبوك هناك ، جنب المزين ، منتظر دوره للزينة ..

مبروكة : (متتهدة) ربنا فرح قلبه !...

محروس : ربنا فرح قلوبهم كلهم .. كلهم .. إلا أنا وانت .. كلهم اشتروا .. كلهم صار

لهم ملك وأنا ضاع مهري وانت ضاع جهازك ...

مبروكة : يعدلها لنا ربنا .

محروس : حتى حلاق الكفر عدلها له ربنا.. وشغله راج الليلة !.. طول السنة وهو قاعد يصطاد السمك على جسر التريعة !.. صيد القرموط كان أسهل له من صيد الزبون ..عدته أكلها الصدا.. كل يوم كان يزعم ويقول : " دقن لله يا أهل الكفر " !.. أطلق بقدر شعير !.. أطلق برغيف درة !.. نجوم السما كانت أقرب له من دقون الكفر !.. والليلة فتح عليه ربنا والناس حلقوا وتزينوا وكأنه يوم العيد !.. والله ما فرحوا يوم العيد فرحتهم الليلة !..

مبروكة : البركة في المعلم " شنودة " الصراف !

محروس : وفي الحاج " عبد الموجود " التربي !

مبروكة : ماله الحاج "عبد الموجود" ؟ قاعد قدامك يعمل استخارة على سبحته الكهرمان ، لا له في التور ولا في الطحين !

محروس : من قال لك ؟

مبروكة : سمعنا لا اشترى ولا باع ...

محروس : الحاج "عبد الموجود " لا يشتري ولا يبيع ، لكن يسلف .

مبروكة : عنده فلوس ؟ ..

محروس : انت عبيطة يا مبروكة ؟ .. الفلوس عنده بالكوم .. هو الفقير يطلع الحجاز كل سنة ؟!

مبروكة : ويسلف لله تعالى ؟ ..

محروس : لله تعالى ، وللهن على العجل والجحش وريع الجاموسة ، وقاعد قدامك يسبح بسبحته الكهرمان ، وينتظر المتخلف عن الدفع يسعفه بالفائدة !..

مبروكة : يعني المزين راج والتربي راج ...

محروس : والصراف راج ..

مبروكة : المعلم " شنودة " ؟ .. له مصلحة في الحكاية ؟

محروس : لا .. أبدا .. فقط لله تعالى وللمسرة ...

مبروكة : مسرة ؟

محروس : يعني الواحد يستحي ويقدم له كم كيلة قمح ، وكم كيلة رز ، وكم كيلة درة في المواسم ، واحسبي له الحاصل آخر السنة !... مبروكة : حلو !... ما خاب في الكفر إلا أنا وأنت يا محروس !. (٨٥)

ومن خلال الحوار السابق يمكن التعرف على انتظار الأفراد من خلال الانتظار الجماعي ، فمعظم الشخصون ينتظرون ، محروس ومبروكة ، الحلاق، الحاج 'عبد الموجود ' التربي ، والمعلم شنودة ، وانتظارهم جميعا يرتبط بشكل أو بآخر بالصفقة . وبهذا استطاع الحكيم - من خلال الحوار السابق - أن يتمم التعريف الكامل للشخصيات وطريقة تفكيرها وإظهار مكوناتها النفسية من خلال الانتظار، بيد أن خط الصراع الرئيس يتقدم خطوة للأمام عندما يكتشف " المعلم شنودة" أن تهامي عبد الستار هو الوحيد المتخلف عن الدفع ، وتهامي مختف ، فيتحول انتظار القرية كلها إلى انتظار تهامي والذي لابد وأن يأتي ومعه المبلغ المطلوب حتى تتم الصفقة، وهم أيضا في انتظارهم تهامي يكون انتظارهم إيجابيا لأنهم يبحثون عنه في جميع أنحاء البلدة .

الجميع : (من كل جهة يصيحون منادين) تهامي !... يا تهامي !... .

فلاح : (من بين الحاضرين) تهامي عبد الستار اختفى من الضحي .

فلاح آخر : يكون سرح في الغيط ؟

عوضين : واحد يقوم يبحث عنه

شنودة : أعطيه مهلة من هنا للعصر .. وإن غاب ذنبكم على جنبكم ...

سعداوي : (والصابون في فمه) قوموا يا جماعة ابحثوا عن الولد " تهامي " .. لعنة

الله عليه ! .. انهضوا .. هموا .. قبل ما يتسبب لنا في تعطيل الشغلة ! (٨٦)

واستخدام الانتظار في هذا الموقف يسهم في توتر الشخصون . فتهامي بالنسبة لهم أمل وحضوره بالمال المطلوب رجاء بهما يتحقق أملهما الأكبر "الصفقة " تماما كما فعل محمد تيمور في " الهاوية" والفارق الوحيد هو أن الانتظار في الصفقة انتظار جماعي أما في الهاوية فانتظار فردي ، ومرد ذلك إلى زيادة الوعي الجماعي مع تطور حركة المجتمع ، هذا الوعي الذي بدأ مع ثورة ١٩١٩ م - كما أشار البحث - كان قد وصل إلى درجة كبيرة من النضج بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م، وكانت " الهاوية " ١٩٢٣ تعالج مشكلة اجتماعية من خلال مأساة أسرة أما " الصفقة " ١٩٥٦ م فتعالج مأساة طبقة بأكملها من

خلال معاناة قرية في ريف مصر . إضافة إلى أن " الهاوية " قد كتبت في ظل بدايات الواقعية المصرية - كمذهب أدبي .

أما الصفة فقد كتبت في فترة كانت قد ترسخت فيها الواقعية وتتنوع اتجاهاتها (*) وبوصول " تهامي " ومعه المبلغ يزول التوتر الشخص لحظة ، ثم سرعان ما يزداد حدة من جديد في ظل الانتظار الجماعي والفردى معا، ويتقدم خط الصراع حثيثا نحو الذروة .

تهامي : (يتقدم لاهثا) تأخرت عليك يا معلم شنودة ...

شنودة : (وهو يمد يده) هات !

تهامي : (يخرج من جيبه أوراقا مالية) خذ ، وعد !

شنودة : (يتناول الأوراق المالية ويعدها) خمسة .. عشرة .. عشرين .

سعداوي : (لشنودة) تمام ؟

شنودة : (وهو يعاود العد) عشرة .. عشرين

عوضين : (وهو يشرب بعنقه بين يدي الحلاق) انتهينا ؟ ...

فلاح : (بجوار التعليقة الخشبية) ندبح الديبحة ؟

شنودة : (مشغول بقيد المبلغ في الكشف)

سعداوي : المعلم شنودة سكت ... يعنى موافق ... على خيرة الله .. ادبحوا يا أولاد ...

وطبلوا وزمروا ... وفرحوا

الجميع : (يهتفون فرحا) هيه ! ... هيه ! (٨٧)

لكن سرعان ما تفسد الجو ، صرخات امرأة عجوز تولول وتندب وتصرخ

وتستغيث فيتوقف الاحتفال ، ولا يتم الذبح ، والجميع ينتظرون معرفة الخبر !!

والصراع يرتفع ويسير قدما للأمام والجميع يتوترون من جديد في ظل الانتظار أيضا .

العجوز : امسكوا الواد " تهامي " ! .. الولد تهامي الحرامي .. سرقني ...

شنودة : سرقك ؟ ...

العجوز : جردني

شنودة : (لتهامي) سرقته يا تهامي ؟ !

تهامي : أبدا

شنودة : (متفرسا في وجهه) لونك أصفر ! ...

العجوز : (مولولة) فلوسي ! .. فلوسي .. " تهامي " ولد يا تهامي ! .. تعملها وتسرقني ؟ تسرق سنك أم أمك ! سنك .. حبيبتك .. تسرق القرشين . توفير العمر كله ! ... وانت عارف أنني قاعدة أحط القرش على القرش في قعر الصندوق الأحمر .. حاسبه حساب آخرتي .. كفتي وخرجتي ودفنتي !..

تهامي : أصل الحكاية يا ستي

العجوز : عارفه الحكاية وما فيها .. قلتها لي ألف مرة .. وأنا قلت لك فلوسي ابعد عنها.. إياك تلسسها... أنا ولية كبيرة ... ورجلي في القبر ... وكل ما عندي مرصود للكفن والخرجة والدفنة .

تهامي : إن شاء الله عمرك يطول ، وفلوسك ندبرها .. لكن الأرض يا ستي ، مطلوبها الساعة ولا يمكن تتأخر واسألني المعلم شنودة ! ...

العجوز : آخرتي أولي من أرضك .. آخرتي أهم من كل حاجة ! .. آخرتي .. قاعدة من زمان أجهز لآخرتي ... تقوم انت يا بني تضيع على آخرتي وخرجتي ؟ ! ...

تهامي : فكرك كله في الموت .. لكن فكرنا في حياتنا ! ... يعجبك حرمان ابنك وابن بنتك من نصيبه في الأرض ؟ .. وتضيع عليه الصفقة ؟ تضيع عليه الفرصة من بين جميع الأهالي ؟!

والانتظار هنا واضح ، فانتظار "تهامي" انتظار إيجابي - باعتباره فردا من أفراد المجموع - فهو يسعى إلى تحقيق الهدف لدرجة أنه سرق جدته العجوز ، أما انتظار الجدة فانتظار يشوبه شيء من الميتافيزيقية - إن صح التعبير - ولعل كلام تهامي [فكرك كله في الموت .. لكن فكرنا في حياتنا !] يتضح من خلال الفرق بين الانتظارين مع ملاحظة أن تهامي يتكلم بصيغة الجمع (فكرنا في حياتنا) والجدة تتكلم بصيغة المفرد (آخرتي ..) .. وخرجتي .. كفتي .. دفنتي الخ) إضافة إلى أن معظم شيء .. ومن العمل يتحدثون بلسان واحد تقريبا ويفكرون بعقل واحد .

ويسعون إلى هدف واحد ، وهذا ما دفع المجموع إلى الالتفات إلى جانب تهامي على الرغم من قيامه بعملية سطو على جدته . ويرى بعض النقاد أن هذا اللسان الواحد والنقل الواحد [هما لسان وعقل توفيق الحكيم .. ومرد ذلك إلى أن إخلاص الحكيم لفكرة هو الذي جعله ينحو ناحية المعالجة المباشرة وتحويل الأسماء إلى أيقاع لخدمتها بدلا من

شخص ، حين نرى من خلال التحامها بالأحداث ومن خلال العلاقات التي تحكمها الرؤية الفنية للكاتب] .^(٨٨) ينتهي الموقف بين تهامي وجدته برده المبلغ إلى جدته مرة أخرى ، ليعاود الجميع الانتظار من جديد ، ويتحركون نحو تحقيق أملهم عن طريق محاولاتهم إقناع الحاج " عبد الموجود " المرابي أن يقرض تهامي المبلغ المطلوب ، فيوافق عبد الموجود بعد إلحاح ، لتبدو الصفقة قريبة المنال من الجميع

سعداوي : أنت خير الناحية وبركتها يا حج ! سلف تهامي وأنت قلبك قوي !

الحاج : بضمانتكم ؟

الجميع : برقابنا ؟

الحاج : بمواشيكم ؟

عوضين : مواشينا مرهونة وأنت الأدرى

سعداوي : عيب يا حاج .. رقابنا عندك أقل من مواشينا ؟ والله ما أنت راجع في

الكلام .. سلف تهامي برقابنا ، والله ما تخرجنا ولا تخذلنا ، بحق حجتك

المبرورة، وسبحتك المشهورة .

الفلاح : (بجوار التعليقة الخشبية) خلص لنا الموضوع يا حاج لأجل ندبح الدبيحة و '

نفث الفت ' ..!

فلاح آخر : ونطبل ونزمر ، وتبقى ليلة نحلف فيها باسمك العمر ، يا حاج عبد

الموجود! ..

الجميع : (محيطين به محرجين له) كلنا في انتظار كلمتك يا حاج ..

الحاج : (محرجا يخرج كيس) مطلوبكم ؟؟

الجميع : (في هتاف الفرحة) يعيش الحاج عبد الموجود ! .. يعيش الحاج المبارك ...

الفلاح : (مقتربا من شنودة بلهفة) ندبح يا معلم شنودة ؟؟ ..

شنودة : ادبحوا

الفلاح : (صائحا بفرح وهو يجري) قال ادبحوا .. قال ادبحوا ! ... ادبحوا يا

أولاد!.....^(٨٩)

وكالعادة، لا تتم الفرحة، ولا يتم الذبح، ويصل الصراع إلى نقطة من نقاط التآزم مع الخبر القادم وهو إعلان "خميس أفندي" أن "حامد بك أبو راجية" قادم إلى الناحية، وبالتأكيد من أجل صفقة الأرض .. ١

عوضين : يعني وقعنا يا جماعة ١٢

سعداوي : قولوا لهم يوقفوا الذبح ١٣ .. خسارة العجل يروح في الشيطان الرجيم .
الجميع : (صائحين) أوقف الذبح يا جدع .. حاسبوا على الدبيحة ١٤ .. ابطالوا الزمر والطبل هناك! ...

سعداوي : يعني خسرنا كل شيء يا أهل البلد ١٥ .. ما عاد هناك أمل في فدان ملك ١٦ ؟
نرجع لحالنا وألعن .. ألعن من زمان .. على الأقل الشركة كانت أرحم من حامد بك أبو راجية (١٧).

وواضح ما في الحوار السابق من إدانة للإقطاع في صورته المختلفة ، وينتظر الفلاحون الحصول على مكاسبهم ، وفي ظل خيبة الأمل المفاجئة التي انتابت المجموع يتطور الصراع من أجل حصولهم على الأرض ، فيقرر "تهامي" - الذي سرق جدته من أجل دفع ثمن الأرض - أن يقتل حامد بك ويخرج (روحه من جوفه) على حد تعبيره، وكان الحكيم من خلال شخصية تهامي يريد أن يقول كل شيء يهون عند الفلاح من أجل الحصول على الأرض ، فمن أجلها يسرق ويقتل ، ويرفض المجموع هذا الحل الذي عرضه "تهامي" باعتبار أنه سيزيد الأمور تعقيدا ، فيقررون التآني والتفكير المتمهل ولذلك يجب أن يتشاوروا جميعا ، ومن خلال المشاورات وعرض الآراء يلجأ توفيق الحكيم إلى الترويح الكوميدي لتخفيف حدة التوتر داخل الدراما ولإعطاء الشخصيات فرصة لالتقاط الأنفاس ، وهو يستخدم شخصية حلاق القرية كنمط له مكوناته النفسية الخاصة وسلوكه الخاص ، فيعرض الحلاق أن يقضي على "البك" بدون قتل مباشر عن طريق حلاقة ذقنه بموس مسموم وهي طريقة مجرية ومعروفة، أما يدفع المجموع إلى تحسس ذقونهم وتوجيه اللوم للحلاق في مشهد كوميدي جيد. وبعد المشاورات يتفق الجميع على رشوة البك مقابل تنحيه عن الصفقة، وأمام ضيق ذات اليد يلجأون إلى الحاج "عبد الموجود" بنك تسليف الكفر - على حد تعبير أحدهم - الذي يوافق تحت ضغط وتهديد "ميس أفندي" بأنه سيفضح سره أمام الناس . وعلى هذا يتحول الانتظار من انتظار للصفقة

إلى انتظار ' البك ' ورشوته مقابل عدم دخول الصفقة ، فهم في حيرة وقلق هل سيوافق البك أم لا ؟ ولا سيما وأن تجاربهم مع البك وطبقته تجربة مريرة .. هذه الحيرة وهذا القلق مرتبطان بالانتظار ... انتظار البك وانتظار الصفقة على السواء .

في الفصل الثاني الجميع ينتظرون نتيجة المفاوضات مع ' البك ' والذي لا يعلم شيئا عن الصفقة وما كان تواجهه في الناحية إلا لأن سيارته تعطلت ، فهو لا يعلم شيئا عن الصفقة، وهم لا يعلمون شيئا عن سبب مجيئه ولكن مورورثهم السابق وتجاربهم السابقة مع البك وطبقته تجعلهم على يقين من أنه قادم ليسلب منهم الأرض . وعلى هذا فإن انتظارهم في هذا الموقف انتظار إيجابي أيضا، فهم يستقبلونه استقبالا حافلا مبالغين في كرم الضيافة تمهيدا للخطوة التالية ، وهي تقديم الرشوة .. والبك في دهشة من أمره ..

شنودة : (صاتحا) افرشوا حصيرة على المصطبة !

سعداوي : هات مخدة من داركم يا عوضين ! ..

تهامي : نزلوا البك من فوق الركوبة ! ..

الوكيل : زفة مليحة يا سعادة البك ! ..

البك : حكاية عجيبة ! طول عمرنا في الأرياف ، وانت عارف يا عليش أفندي ، عمرنا ما لقينا أهل كفر بهذه الصفة ! ..

الوكيل : ربما لأجل مقامك الكبير ! ..

البك : ولو ! .. لكن الاستقبال بزفة وطبل ومزمار ! ...

الوكيل : كفر كريم مضياف !

البك : صحيح .. يصادف في بعض الأحيان ، ولكن

الوكيل : هي مسألة الزفة

البك : والإلحاح الغريب في الضيافة .. والحلف بالطلاق إننا نقبل ولو شرب القهوة ! ..

وتتوالى المواقف في المسرحية والجميع ينتظرون ، وفي ظل هذا الانتظار يستخدم الكاتب الترويح الكوميدي القائم على التناقض في المواقف فالفلاحون يحدثون البك عن الصفقة وهو لا يعرف عنها شيئا، فيقبل الرشوة دون معرفة السبب ، فيتهال المنتظرون والبك لا يزال في حيرة من أمره .

تهامي : ندبح الديبحة ؟؟

سعداوي : اسألوا المعلم شنودة ! .. ندبح الديبحة مادام الصفقة تمت .

البك : (للوكيل) الصفقة ؟ .. فاهم كلامهم ؟؟

الوكيل : أبدا ...

سعداوي : (للبك) ما دمت تكرمتم علينا ، وقبلت يا سعادة البك ، وتم لنا الموضوع

بحمد الله ... اسمح وشاركنا في الفرحة ... نتعشى الليلة بالفت ولحم الديبحة ..

الكفر كله الليلة يدوق اللحم ... من زمان ما داقه ... والطبل والأرغول

والرقص والمواويل ... وكل شيء جاهز

البك : (وهو يتحرك للقيام) كان بودي ... لكن ضيق الوقت .. ولا بد أرجع بقطر

المغرب ...

عوضين : والله ما نسيبك قبل ما تتعشى ... عيب علينا ! ... أنت صاحب الفضل ..

تترك لنا الصفقة ، ونترك تسافر قبل ما تتعشى ؟؟

البك : (متعجبا) تركت لكم الصفقة ؟؟

عوضين : بالفلوس .. مفهوم .. لكن يعني على كل حال سعادتك تستحق الشكر

الوكيل : (هامسا للبك) الفلوس كانت في نظير صفقة ؟؟ (٩١)

يقرر البك الجلوس ويتحول إلى شخصية منتظرة ، فهو ينتظر معرفة ما هي

الصفقة ، وهو انتظار إيجابي أيضا ، فهو يستدرج أحد الفلاحين " سعداوي " للتعرف منه

على الصفقة ولكنه يفشل ولكن " عيش أفندي " وكيل البك ينجح في معرفة الصفقة باعتباره

وسيطا بين الفلاحين والبك وهو شخصية انتهازية تمثل نمطا للانتهازية في المجتمع -

على اختلاف صورها .

البك : يعني الصفقة ؟ .. نوعها ؟ .. النوع ؟

سعداوي : متوسطة والحمد لله... وأنت لا يخفى عليك أمرها .. ولا بد أنهم وصفوها لك .

البك : طبعا ... طبعا ...

سعداوي : أقولك الحق يا بك ؟ ... والله ما كانت تنفعك !

البك : وتنفعكم انتم ؟ ...

سعداوي : حياتنا فيها يا بك ؟ حياتنا فيها ...

البك : حياتكم فيها ؟

سعداوي : رويتها بدمنا

البك . : فهمت هي بالتأكيد لابد تكون ...

سعداوي : الحاصل ... سعادتك فاهم الأمر وما فيه

البك : طبعاً .. طبعاً .. لكن يعني هي ... قل واياي يا سعداوي ! هي

سعداوي : أنت مهتم بموضوعها بعدما انتهى كل شئ على خير ؟ ... قم يا بك افرح مع

أهل البلد ... والله الليلة ما تحسب من عمرنا (ينادي) اسمع يا تهامي !

... ناد على ابني محروس يحضر توزيع الدبيحة ... ويستلم نصيب الولاية في

الدار . عن إذن البك !

الوكيل : عرفت الحكاية

البك : 'الصفقة من أي نوع ؟'

الوكيل : أطيان . (٩١)

يسهم هذا الموقف - في ظل الانتظار أيضا - في ارتفاع خط الصراع وتقدمه نحو الذروة فالطرفان يتصارعان حول "الصفقة" وينتظران النتيجة ، البك يريد رد المبلغ والفلاحون يهددون والذي يحسم الأمر طبقة المنتفعين ممثلة في "عليش أفندي" وكيل البك كوسيط والحاج" عبد الموجود "المرابي"، ينجحان في إتمام الصفقة لصالح الفلاحين بعد زيادة المبلغ ، فالأول يقنع البك بقبول المبلغ والتنازل عن الصفقة وتجنب المشاكل التي يمكن أن يسببها الفلاحون، والثاني يقرض الفلاحين المبلغ المطلوب . ينتصر الفلاحون انتصارا مؤقتا ويبارك الجميع ، ويبدأ الغناء والرقص ، حتى تتعقد المشكلة من جديد ويصل خط الصراع الرئيس في النص إلى نقطة التآزم القصوى climax منذ أن وقعت عين "البك" - وهو زير نساء - على مبروكة ابنة عوضين فيقرر أن يصحبها معه إلى "مصر" - القاهرة - لتعمل خادمة أو على حد تعبيره "داده للبك الصغير" ، وعندما يعارض أهل الكفر يخبرهم "البك" بين إتمام الصفقة وبين الموافقة على ذهاب مبروكة .. ليصبح الجميع في حيرة وقلق .. ويعاودون الانتظار من جديد ، فالاختيار صعب بين الأرض وبين العرض ، فالفلاح يمكن أن يسرق أو يقتل كما فعل تهامي من أجل الحصول على حقه في أرضه التي يزرعها ولكن لا يسح بالتفريط في عرضه من أجل أرضه لأن

الاثنين مرتبطان والخيار بينهما صعب للغاية فالأرض هي العرض والعرض هو الأرض والتفريط في أي منهما معناه الخسارة الفادحة ، ولعل الموروث الشعبي يؤكد ذلك ، فمن الأمثال الشعبية الشهيرة: " اللي يفرط في أرضه يفرط في عرضه ". القرية تنتظر والبك ينتظر ، والموقف كله إدانة مباشرة للانتهازية من وجهة نظر الكاتب .

عوضين : ارحمنا يا بك ! ...

سعداوي : أنت يا بك رجل طيب ! ارحمنا وارحم سمعتنا !

البك : ارحم نفسك أنت وهو من الخرافات ! .. شئ خطير إن مبروكة تشتغل عندي؟ ...

رجل في مركزي وسمعتي ! .. سمعتكم انتم غالية وسمعتي أنا رخيصة ؟ ...

أقسم بالله .. يمين بالله إما مبروكة وإما الأرض ؟

سعداوي : الأرض ؟

عوضين : الأرض ؟

البك : اتركوا مبروكة تسافر مصر ، وأنا اترك لكم صفقة الأرض ! ...

سعداوي : لكن ... موضوع الصفقة انتهى .. وسعادتك أعطيت كلام شرف ! ...

عوضين : (في شبه ذهول) والقاتحة ... والقاتحة ...

البك : كان فكري إن صفقة الأرض مهمة عندكم ، ولذلك تخلّيت لكم عنها ... لكن

أتضح إن مبروكة أغلى منها ! ... وما دامت الصفقة أصبحت عندكم قليلة

الأهمية فأنا أولى بها ... (٩٣)

وفي ظل هذا التوتر ، يعاني " عوضين " صراعا داخليا بين تحقيق حلمه وحلم

القرية " الصفقة " حيث لا يريد أن يكون سببا في ضياع الكفر بأكمله وبين خوفه على

شرفه وعرضه. فتحسم مبروكة الأمر وتقرر السفر من أجل مصلحة الكفر ومن أجل

تحقيق حلم المجموع معلنة أنها الفتاة الريفية الحرة الواعية التي تستطيع المحافظة على

شرفها وسط آلاف البكوات ، وبذلك تسهم مبروكة - إن صح التعبير - في إيجابية انتظار

أهل الكفر . ينتهي الفصل الثاني بسفر مبروكة ووداع البك وداعا فاترا يخالف استقبالهم له

استجابة لدعوة عوضين : [يا أهل البلد ! ... هاتوا المداسات العتيقة وارموها وراء ..

هاتوا القلل الفخار القديمة واكسروها وراء .. داهية لا ترجعه] (٩٤) .

في الفصل الثالث يصبح الانتظار الفردي هو السمة السائدة - في ظل الانتظار الجماعي - على بعض الشخصيات حتى نهاية المسرحية . ففي بداية الفصل الثالث يـري 'عوضين' و 'سعداوي' وهما ينتظران، الأول ينتظر ما سوف يحدث لأبنته ، والثاني ينتظر أبنه " محروس " الذي ترك البلد واختفى، وكلا الانتظرين مرتبط بالخط الرئيس "الصفقة". والجميع لا يزالون ينتظرون عودة " المعلم شنودة " من مقر الشركة في الإسكندرية حاملا معه خبر إتمام الصفقة . وفي إطار سمة الانتظار الفردي الغالبة على أحداث هذا الفصل ينضم " تهامي " إلى القائمة فهو ينتظر " الحاج عبد الموجود " الحائوتي المراتبي الذي سافر " البندر " ، ومعه مصاري ف تكفين وخرجة ودفن جدته التي ماتت وتركته يواجه " أمة النسوان " والندابة وأجرها وعشاها ومن معها الخ .

تهامي : المصيبة بعد الدفن .. ما أشعر إلا وجاررتنا أم السعد جمعت النسوان ، والندابة حضرت وابتدأ الشغل إياه... ..

سعداوي : وماله ١٢

تهامي : والفلوس ١٢ .. هي الندابة لوجه الله ١٢ .. لابد لها من أجرة .. ولمة النسوان لابد لها من عشا .. سألت أم السعد قالت لي المرحومة حسبت حساب الموضوع كله وكلفتها بمسألة الندابة وخلافها وقالت لها الفلوس عند الحاج عبد الموجود ، هو المتكفل بجميع النفقات .. من كفن ودفن وعشا وصدقة وكل شيء .. لأنه استلم منها الفلوس كلها مقدما ..

سعداوي : عندك الحاج عبد الموجود ارجع عليه

تهامي : الحاج عبد الموجود فص ملح وداب

عوضين : اختفى ١٢ هو الآخر ١٢

تهامي : اختفى ١٢

سعداوي : شيء غريب ..

تهامي : دبروني .. دبروني ! من هنا لغاية الليل لابد من عشا يجهز ... خصوصا ولمة النسوان كل ساعة تكبر ... والندابة ناوية تقوم بعملها فرجة ، وتمشي بالنسوان في الكفر ، والدقوف تدق وبقية الحريم والبنات والصبيان تتجمع .. وآخرتها يسكت الندب والعديد ونسمع من يزعم ويقول: مطلوب عشا للجميع

عوضين : الزفة حضرت !

تهامي : والحل يا جماعة ! صرّفوني ! ...

سعداوي : لابد إن الحاج عبد الموجود عامل حسابه يحضر قبل العشا بدبيحة أو لحم وأكل من الناحية ...

تهامي : وإن غاب !؟

عوضين : يكون غرضه يهرب بجد بفلوس ستك ! ...

تهامي : وساعتها انفضح أنا ...

عوضين : أمرك الله ! ...

تهامي : والله لو كان في نيته خير ما كان اختفى من الصبح وتركني للفضيحة قدام النسوان ! ... (١٥)

من خلال انتظار تهامي يتعرض الكاتب بالنقد الاجتماعي لبعض العادات والتقاليد والقيم الموجودة كالندب والعديد وتجمعات النساء و" الولولة " ... الخ داخل مجتمع القرية. وينتهي انتظار عوضين وسعداوي بحضور مبروكة ومحروس من القاهرة بعد أن لجأت مبروكة إلى حيلة تقيد " البك " في منزله - بعد أن عرفت خيانتها للعهد مع أهل القرية - فادعت أنها مصابة " بالكوليرا في الموعد المحدد لعقد مزاد الصفقة، الأمر الذي جعل وزارة الصحة تحاصر منزل " البك " وتمنع كل من بداخله من الخروج فيصاب البك بالوهم ومن هنا استطاعت مبروكة حجز " البك " لتقطع صلته بالمزاد .

أما انتظار تهامي فينتهي بفضيحة الحاج " عبد الموجود " الذي كان يتاجر في أكفان الموتى - هذا هو السر الذي كان خميس يهدده به - فيقف الجميع ضده إلى أن يذعن ويعلمن توبته وإرجاع أموالهم إليهم ، وفي ذات الوقت ينتهي الانتظار الجماعي بعودة "المعلم شنودة " ومعه خبر إتمام الصفقة .

لتنتهي المسرحية بتحقيق حلم القرية وتخليص أبنائها من صورتين من صور الاستغلال، من "البك" عدوهم اللدود المتحكم في أرزاقهم على مر العصور وهو من طبقة أخرى غير طبقتهم، ومن "عبد الموجود" الذي كان يستغلهم -على الرغم من إنه منهم- أحياء عن طريق الربا، وأمواتا بسرقة لأكفانهم وبيعها مرة أخرى ليحصل الفلاح

المصري - في ظل ثورة يوليو ١٩٥٢م - على كثير من المكاسب التي كانت ضائعة بين "البك" و "عبد الموجود" .

١ - ٧

يأخذ الانتظار شكلا جماعيا على مستوى جميع طبقات المجتمع عند محمود تيمور في مسرحية " المخبأ رقم ١٢ " حيث يجتمع في المخبأ مجموعة من الناس يمثلون نماذج مختلفة من أوساط اجتماعية متنوعة ساقهم القدر متمثلا في " صافرة إنذار " في منتصف الليل تنذر بوقوع غارة حربية أثناء الحرب العالمية الثانية ، فيلجأون جميعا -على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية -إلى مخبأ أرضي تحت الإنشاء للاحتباء به و من خلال علاقات هذه المجموعة الغير متجانسة طبقيا يعرض تيمور عدة قضايا اجتماعية أهمها قضية العدل الاجتماعي والمساواة بين الطبقات إضافة إلى قضية الإيمان بالموت والقضاء والقدر والبعث والثواب والعقاب .

وقد كتب تيمور مسرحيته باللغة العربية الفصحى وباللغة العامية ونشرت النسختان معا ، وكان دافعه إلى ذلك أن المسرحية كأدب لا بد أن تكتب بالفصحى ، أما إذا كتبت للتمثيل فلا بد أن تكتب بالعامية ، ولعل ذلك يرجع إلى وقوع تيمور تحت تأثير النظرية التي كانت سائدة وهي تلك التي لا تعترف بالأدب المكتوب باللغة العامية كأدب رسمي يدخل في نطاق الأدب العربي ، وهذه النظرية أخذت زمتا من المناقشة - ليس مجالها هذه الدراسة .

وكان من الإنصاف أن أقرأ النص في لغته الفصحى وفي لغته العامية والحق أقول: إن النص المكتوب بالفصحى قد أعجبني كثيرا عن النص المكتوب بالعامية مع أن الموضوع واحد والشخص هم نفس الشخص من غير زيادة ولا نقصان ، ولم أشعر بغربة في اللغة عند أي شخصية من الشخصيات حتى تلك الشخصيات المنتمية إلى الطبقات الشعبية ولذا آثرت أن يقف البحث عند النص المكتوب بالفصحى .

يتضح الانتظار الجماعي في النص منذ البداية ، حيث يدور حوار بين " نبيل بك " الثري الأرستقراطي و "ذهب أفندي" المرابي ويدخل معهما " قشقوش" ماسح الأحذية !!، ثم يتبعه "شكيب بك" و "محاسن هانم " والجميع ينتظرون نهاية الغارة ..!! إذن المحرك الأول للأحداث أو العرض أو نقطة البداية قائمة على الانتظار .

نبيل بك : (لنفسه) حقاً إنها لمضايقة .. ليتني رحلت إلى الضيعة .

دهب أفندي : (لنفسه) غارات وراء غارات شيء لا نهاية له، تعطيل أعمال (يأمر نبيل بك) أهلاً نبيل بك !

نبيل بك : دهب أفندي ؟ أنت هنا ؟! (يتضافحان) .

قشقوش : (لنفسه) تعطيل أعمال ، وخراب جيوب شيء الله يا أم هاشم !.. شيء الله يا سيد يا بدوي !

دهب أفندي: أتعطّل هذه الغارة يا ترى ؟

نبيل بك : لقد استمرت ساعتين ليلة أمس .

دهب أفندي: ساعتين وربع يا بك .. قضيت الوقت كله في المكتب أشتغل على ضوء المصباح الأزرق المعتم !

قشقوش : ساعتين أو ثلاثة ، هذا لا يهم ... المهم أن تنتهي الغارة على خير !

" تهبط محاسن هانم وشكيب بك "

محاسن هانم : أنحن في أمان يا شكيب ؟

شكيب بك: بدون شك يا محاسن .

محاسن : أصبح ذلك ؟

شكيب : إن المخبأ مبني بالأسمنت المسلح وهو مستوف جميع الشروط الخاصة بالتهوية والإضاءة .

محاسن : ولكن أبي .. أمي !

شكيب : لقد اختلط الحابل بالنابل بعد خروجنا من السينما .. لا ندري أين هما الآن ؟

محاسن : أليس من اللائق أن نخرج فنبحث عنهما ؟

شكيب : حارس المخبأ الواقف بالباب يمنعنا .

قشقوش : (لنفسه) أفي هذا الوقت يبحث الإنسان عن أبيه وأمه ؟ .. إنه يحمّد المولى لعثوره على مخبأ من الأسمنت المسلح كهذا المخبأ .

دهب : (لنبيل بك) ستنتهي الغارة على خير ...

نبيل بك :- إن شاء الله تنتهي على خير ، ونحن على كل حال في مكان متين ..

دهب : متين جداً .. ألا تفضل بالجلوس ؟ .. إنها مقاعد غاية في الأناقة !

نبيل بك : حقا .. غاية في الأناقة ! ما باليد حيلة يا سيد دهب ..
دهب : فرصة سعيدة يا سعادة البك .. كنت أظن أن سعادتك في النادي .. إنه الموعد
الذي تبدأون فيه لعب البردج ..

نبيل بك : صحيح .. الوقت منتصف الليل .. ما كدت أترك المطعم وأتهدأ لركوب
السيارة، حتى باغتتني صفارة الإنذار .
دهب : هذا ما وقع لي بالضبط ! أوشكت أن أترك المكتب ، وأتهدأ لركوب الترام وإذا
بالصفارة .

قشقوش : تصرخ توت ، توت أعوذ بالله من صوتها المزعج يا سعادة البك .
نبيل بك : (لدهب أفندي بترفع) : مين يكون ؟
دهب : هذا هو الولد " قشقوش " ماسح الأحذية . مين رماك علينا في هذا الوقت ؟
قشقوش : الصفارة اللعينة .. لقد أرغمني العسكري إلى النزول إلي المخبأ .. تعطيل
أعمال والسلام !

نبيل بك : (لدهب) لا تطل معه الحديث .. لم ينقصنا إلا أن نقسامر نحن وماسح الأحذية ؟
قشقوش : لـ (نبيل بك) الله يسامحك يا سعادة البك .. إنه من بختي أن أكون معكما !
والله لأمسحن حذاء سعادتك .. نستفتح في المخبأ !
نبيل بك : ابتعد عني .. قذارة !

قشقوش : الأمر لله يا رب ، يا مفرج الكرب . (١٦)

ومن خلال هذه البداية الطويلة للنص والقائمة على الانتظار يبين تيمور طبيعة
الشخصيات ومستواها الاجتماعي والفوارق الطبقيّة بين أفراد المجتمع فهم على الرغم من
اجتماعهم في مكان واحد - بحكم الضرورة- وعلى الرغم من أنهم يتساوون جميعا في
هذا الموقف بيد أن كل طبقة تحتفظ لنفسها بشيء من التمايز الذي سيزول عندما يتأزم
الموقف وتتقلب الموازين داخل الدراما ، فلا يزال " نبيل بك " يرفض مجرد الحديث مع
ماسح الأحذية " قشقوش " ولا يقبل بأن يقوم بمسح حذائه ، بل يطلب منه عدم الاقتراب
منه ولا من حذائه وكأنه درن سيصيبه أو يلوثه !! مع ملاحظة حب " قشقوش " للعمل
حتى في أحلك الظروف مع الإيمان العميق بأن الفرج قريب وعلى هذا فانتظاره انتظار
إيجابي بدت ملامحه في الحوار السابق . وعندما تفكر " محاسن هانم " و " شكيب بك " -

وهما ينتميان لنفس طبقة نبيل بك - في الذهاب للبحث عن أبيها وأمها لا يجدان أمامهما سوى قشقوش المغلوب على أمره - طبقيا - فيحاولان إغراءه بالمال ليقوم بمهمة البحث . محاسن هانم :..... ألا يمكننا أن نرسل ماسح الأحذية هذا إلى باب السينما ، ليبحث عن أبي وأمي ؟!

شكيب بك : ألا تستطيع يا ولد أن تذهب إلى السينما القريبة من هنا ، وتبحث عن السيارة رقم ١٥٤٠٩ وتسال السائق عن " صابر باشا " وحرمه ؟

قشقوش : وكيف أخرج ؟

محاسن : أعطيك نصف فرنك .

شكيب : شلن !

قشقوش : الروح حلوة يا بك .. الروح غالية ! (١٧)

وتتوالى الوفود داخل المخبأ ليتحول المخبأ إلى صورة مصغرة للمجتمع الكبير ، فيدخل " فهم الخشن " مدرس العلوم صاحب الأفكار الوجودية ، وهو نموذج للإنسان المتقف الذي يعتنق مبادئ معينة لا يحيد عنها ، وكذلك " بهجت الناعم " والذي يمثل نمودجا للشباب المستهتر ، ثم " عفاف " الغانية وهي نموذج لنوع معين من فتيات الليل ، ثم يتبعهم وفد " الفولي " باع الكعك الفتوة وهو نموذج أيضا لنوع من المعلمين أولاد البلد الذين لا يفكرون إلا بعضلاتهم فقط ، و " بسبوسة " امرأة عجوز من الطبقة الدنيا تاه منها حفيدها أثناء الغارة ، و " الشيخ عميشه " الأبله الأخرس وبه يكتمل النموذج المصغر للمجتمع الكبير بجميع طبقاته والجميع في حالة انتظار وقلق وترقب ، وبعد أن نتضح الأبعاد النفسية لكل شخصية من الشخصيات تتضح ظاهرة الانتظار داخل العمل ، فنجد الجميع ينتظرون نهاية الغارة والخروج من المخبأ وفي ظل هذا الانتظار يحاول بعض الأشخاص استغلال الموقف لتحقيق رغبة ذاتية ، فيحاول " الفولي " استغلال عضلاته في فرض سيطرته على الجميع ، ويحاول شكيب بك أن يظفر بما حرم منه من محاسن هانم حيث وجودهما في المخبأ يمثل فرصة سانحة بالنسبة له ليقبلها ويحتضنها بعيدا عن أعين الرقباء .. أما بسبوسة فهي دائمة البحث عن يدلها على باب المخبأ حتى تتمكن من الخروج لتبحث عن حفيدها، وعلى هذا فانتظارها يعتبر انتظارا إيجابيا - رغم وقوف المعلم " الفولي " تسانده سلبية المجموع حائلا دون تحقيق أملها ، فلا تجد من يعاونها اللهم

إلا " قشقوش " الذي يبدي تعاطفا معها ولعل ذلك يرجع إلى انتمائه لنفس طبقتها . وتحاول بسبوسة الاستجداد بالشيخ " عميشة " باعتباره ولي من أولياء الله الصالحين ودعاؤه مستجاب ، ومن ثم تقبل يديه وتتبرك به وتتمسح فيه لعله يدعو الله أن يفرج كربها فيستجيب .. ومن خلال هذه العلاقة الحميمة بين " بسبوسة " والشيخ " عميشة " ينقد تيمور بعض العادات الاجتماعية التي تمثل أمراضا اجتماعية مستفحلة في كيان المجتمع نتيجة للجهل والتخلف وعدم الوعي .

بسبوسة : (لبهجت الناعم) الولد ابن ابنتي أضعته على الرصيف ، ولا أعلم ما حل به

بهجت الناعم : (وقد رفع صوته متضايقا) .. وماذا تريدني مني أن أفعل ؟

بسبوسة : أن تخرجني إلى الشارع .

بهجت : لن تمضي خمسة دقائق حتى نخرج كلنا ... اذهبي واستريحي قليلا !

بسبوسة : بشرك الله بالخير .. (تتجه نحو الشيخ عميشة وتجلس بجواره صاغرة)

ادع لي ياسيدي الشيخ !

الشيخ عميشة : (يغمغم طويلا ، ثم يرسل قهقهة تتجلى فيها البلاهة) .

بسبوسة : كلك خير وبركة !.. كلك خير وبركة ! (تأخذ يده وتقبلها مرارا وتضعها

فوق رأسها) .^(١٨)

ويمثل انتظار محاسن هانم نموذجا للانتظار الإيجابي أيضا ، فهي لا تخضع لرغبات خطيبها " شكيب بك " دائمة البحث عن مخرج لدرجة أنها تتركه وتدفع خارجة من المخبأ ولا يردها إلا دوي الانفجارات والتي بدورها حطمت باب المخبأ فتصاب " محاسن هانم " بالإحباط لتعود مرة أخرى إلى المخبأ محمولة على يد " شكيب بك " .

ويأمن تيمور إلى الفوارق الطبقيّة في المجتمع كلما سنحت له الفرصة في بعض المواقف داخل الدراما ، ومن هذه المواقف إظهار التضجر الدائم من قبل " نبي ل بك " الأرستقراطي الذي يلمن المخذل الذي جمعه مع هذه الحثالة البشرية !! ويأتي كل ذلك من خلال الانتظار ، أي أن الكاتب استخدم الانتظار هنا لإبراز الحدث وعرض ما يريد أن يعرضه من قضايا داخل المسرحية ، بحيث يصبح الانتظار بمثابة المفجر للحدث داخل الدراما .

نبيل بك : حقاً، لسنا متضايقين إلى هذا الحد .. انظر (يشير إلى الحاضرين) لم يقع لسي أن
اجتمعت بهذه الحثالة

فهم الخشن : حثالة ؟ من تعني يا حضرة ؟

نبيل بك : أعني هذا الجمع .. ألا ترى !؟

فهم الخشن : صدقت .. مجموعة غير مشرفة .. ولكن منا العمل وقد اضطررنا الحال أن
نختلط بهذه الطبقة .. لماذا لم يراعوا في بناء المخبأ نظام الطبقات ؟ هذا
النظام موجود حتى في طائفة القروء والنسائيس، إنها طبقات كان من
الواجب أن يحتاط أولو الأمر لهذا الخطأ ، فيجعلوا المخابى درجات ..

بهجت الناعم : درجات ؟ .. تعني أنها كالقطار : درجة أولى وثانية وثالثة ؟

فهم الخشن : ولم لا يا حضرة ، حفظاً لكرامة الناس !؟

بهجت الناعم : تريد يا حضرة تطبيق نظام الطبقات حتى في المخابى !

نبيل بك : طبعاً يجب تطبيق نظام الطبقات في كل مكان .

بهجت الناعم : ولكن العالم يا سعادة البك يسير الآن نحو محو الفروق الطبقيّة بين هذه
الطبقات .

نبيل بك : إنها أكبر حماقة .

فهم الخشن : ليست أكبر حماقة وحسب ، بل إنه الجهل المجسم .

بهجت الناعم : حماقة وجهل !؟

فهم الخشن : طبعاً حماقة وجهل . إن العلامة الكبير " دارون " صاحب نظرية التطور
يثبت بالأدلة القاطعة أن نظام الطبقات نظام طبيعي لا غبار عليه ، نظام
تسير عليه الكائنات في مملكتي النبات والحيوان .

بهجت الناعم : ما لنا وكل هذا ؟ إن الموضوع اسهل من أن نشرك فيه " دارون " ومذهب
التطور . (٩٩)

تأتي رؤية الشخص حول الفروق الطبقيّة خلال انتظارهم للحياة متمثلة في
خروجهم من المخبأ وممارسة حياتهم الطبيعيّة. بيد أن هذه الرؤية تتغير ، وتتمو الدراما
نموا حثيثاً بعد ازدياد حدة القنابل في الخارج، الأمر الذي يصيب المجموع بخيبة الأمل في
النجاة ، وهنا يتحول انتظارهم إلى انتظار الموت ، فتتباين المواقف ويتوتر الشخصوس ،

وتتقلب الموازين الطبقيّة داخل المخبأ ، ويتحول سلوك الشخص من النقيض إلى النقيض ، فتطلب محاسن من شكيب أن يحتضنها ويقبلها - وهي التي كانت ترفض حتى مجرد لمسه ليدها - ويتحول المعلم " الفولي " الفتوة صاحب العضلات إلى رجل هادئ الطبع ، ضعيف الشخصية .

ويسعى الجميع - بما فيهم " نبيل بك " و " فهم الخشن " المتأفان من المجموع - إلى خطب ود الشيخ " عميشة " باعتباره بركة ، وبواسطته سوف يجعل الله لهم مخرجا !! لتزول الفوارق الطبقيّة أمام الموت حيث يتساوي الجميع . وفي اعتقادي أن هذا ما أراد أن يثيره محمود تيمور داخل الدراما .

الفولي : يا سعادة البك ادع معي يفرج الله كربنا
فهم الخشن : " وقد التصق بالجدار " إن صوت القنابل يقترب منا جدا يا ناس ، تعالوا تجمعوا في مكان واحد !

بهجت الناعم : (في تهكم) كيف نجتمع في مكان واحد ؟ ونظام الطبقات يا أستاذ !؟ (١٠٠)
يصل الصراع داخل النص إلى نقطة من نقاط التأزم عندما يأتي " قشقوش " بخبر مفاده : أن البناء المجاور قد تهدم فوق سطح المخبأ وأصبح لا أمل في النجاة ويجب على الجميع العمل على تقوية سقف المخبأ بما تبقى من أخشاب تركها عمال البناء أثناء الإنشاء ، فيصبح المجموع حائرا بين اليأس والرجاء - اليأس من الخروج والرجاء فيه - انتظار للموت وانتظار للحياة يجعلان الدراما تتنامى ، وفي ظل هذه الحيرة يطرح الكاتب الانتظار كحل على لسان بهجت الناعم .. انتظار المخلص الذي يأتي من الخارج ويخلص المجموع من هذا المأزق ، وهذا المخلص قد يأتي وقد لا يأتي ، وإذا أتى فقد ينقذهم أو ربما يأتي بعد فوات الأوان أي بعد هلاكهم جميعا . وهذا الانتظار أيضا تنطبق عليه صفة السلبية وهو مرتبط بإنسان المجتمعات الزراعية - كما أشار البحث - .

بهجت الناعم : ليس ثمة إلا وسيلة واحدة ...

ذهب أفندي : " في لهفة " ما هي ؟

بهجت الناعم : أن ننتظر !..

نبيل بك : أن ننتظر ؟ ما هذا القول ؟ يجب أن نجد لنا مخرجا ! ... نشق طريقا
وسط الانقاض !

ذهب أفندي : " مهتاجا " نعم ... نعم .. يجب أن نشق طريقا وسط ! الأنقاض !
بهجت الناعم : " لنبيل بك " تريد سعادتك أن تشق طريقا وسط الأنقاض ؟
إذن جرب !

ذهب أفندي : لا يمكن أن يتركونا هكذا ..
فهيم الخشن : سيأتون حتما لنجدتنا ..
بهجت الناعم : طبعا يأتون حتما لنجدتنا .. ولكنهم لن يجدونا !
نبيل بك : لن نجدونا ؟ كيف ؟
بهجت الناعم : لأننا نكون قد انتقلنا إلى رحمة الله !!
عفاف : " لبهجت الناعم " أجاد أنت في أقوالك ؟

بهجت الناعم : مع الأسف يا (عفاف) .. لم أصدق في حياتي صدقي هذه المرة !
قشقوش : " وقد عاد بعد تفقده المخبأ ، يتوسط الجمع ، ويقول في ثبات " :
لا يمكن لنا الخروج أبدا .. لقد حبسنا .. ليس لنا إلا الانتظار ... (١٠١)

وأمام هذا اليأس التام يسعى الجميع لعمل الخير متمثلا في العطف على الشيخ ' صميشة ' والتقرب إليه وإعطائه الصدقات لعل الله يفرج كربهم عن طريقه ، حتى ذهب أفندي المرابي يقترض من نبيل بك - مع أنه يملك المال - ليتصدق ، أما ' قشقوش ' فيخفي سلة ' المعلم القولي ' والمليئة بالكعك استعدادا للمستقبل، لينتهي الفصل الأول من الدراما والجميع ينتظرون رحمة الله .

يبدأ الفصل الثاني وقد خيم اليأس التام من النجاة على المجموع ، فيستمر انتظارهم للموت ، ومن خلال هذا الانتظار المستمر يحدث ما يمكن تسميته بالانقلاب الطبقي داخل المخبأ -الذي هو رمز للمجتمع الكبير - فتتبدل الأحوال ، ويصبح ' قشقوش ' ماسح الأحذية هو المهيمن والمسيطر على المجموع ! ولا يملك المجموع سوى الاستسلام التام لـ ' قشقوش ' لأنه هو الذي يملك أسباب الحياة بالنسبة لهم - الطعام - وتصل انتهازية ' قشقوش ' مداها بعد أن أخفى ما تبقى من كعك، فيتحكم في المجموعة كلها مستغلا نفوذه الاقتصادي في الانتقام ممن كانوا يستهزئون به ، ليصل ثمن الكعكة الواحدة جنيها كاملا بعد أن كان ثمنها نصف قرش . ! اويسهم انتظار الموت أيضا فيما يمكن تسميته بالانقلاب الطبيعي التام أيضا - إن صح التعبير - فتتغير طبيعة النفس البشرية من البقيض إلى

النقيض استعدادا للموت والحساب ، مما يجعل الدراما تتحول إلى مواقف كوميدية تقوم على التناقض في سلوك الشخصية مما يدفع المتلقي إلى المقارنة بين ما كان وبين ما هو كائن - في اللحظة الحالية - وبالتالي يظل منتبها منتظرا ما سوف يكون في اللحظة القادمة ، وهذا - من وجهة نظري - يدل على تمكن محمود تيمور من أدوات الدرامية مما يجعله رائدا من رواد التجديد في البناء الفني للنص المسرحي قياسا بمن سبقه من كتاب الدراما .

الانتظار إذن عامل من عوامل الجذب داخل الدراما يسهم في طرح القضية وتطور الشخصية المسرحية وإبراز خط الصراع وليس أدل على ذلك من موقف الغانية (عفاف) حيث تبدو أثناء انتظار الحياة امرأة مستهترة وعند انتظار الموت تتحول إلى امرأة فاضلة، وكذلك موقف "محاسن هانم" التي تبدو في ظل انتظار الحياة فتاة محافظة على العادات والتقاليد وعند انتظار الموت تتحول إلى فتاة مستهترة، بحيث يرى المتلقي في "محاسن" صورة "عفاف" والعكس ، ومن خلال هذا التناقض والتباين تتولد الكوميديا . قضية أخرى يطرحها محمود تيمور - في ظل الانتظار - وهي قضية العلاقة بين الإنسان والزمن أو صراع الإنسان مع الزمن وفيها تظهر العلاقة بين الزمن الخاص والزمن العام ومدى ارتباط الشخص بـكل منهما ، مما يدفع إلى القول بأن هناك مخايل تأثر واضحة بتوفيق الحكيم في مسرحية "أهل الكهف" .

عفاف : لـ " بهجت الناعم " كم الساعة الآن ؟

بهجت : (يخرج ساعته في ببطء ، ويلقي عليها نظرة طويلة .. يتكلم في إهمال) الساعة منتصف الليل كيف ؟

عفاف : أذكر أننا دخلنا المخبأ في منتصف الليل ، فكيف تقول إن الساعة منتصف الليل الآن ؟

بهجت : حقا إنه للغز ، ولكن هناك فرضان ، علينا أن نختار أحدهما ...

عفاف : فرضان ؟

بهجت : الفرض الأول أن نكون قد دخلنا المخبأ الساعة ومضت علينا بضع لحظات فقط! والفرض الثاني هو أن تكون آلة الزمن قد تعطلت ، فلم يتقدم بنا

الوقت أو يتأخر .. فلبثنا في الساعة التي نحن فيها ... !

عفاف : وأي الفرضيين تراه أقرب إلى الحقيقة ؟

بهجت : قد يكون الفرض الثاني أصح

نبيل بك : فيم تتحدثان ؟ .. لقد انقضى علينا أربع وعشرون ساعة لم نعرف فيها فرقا بين نهار وليل ... أربع وعشرون ساعة لم نر فيها بصيصا من نور الشمس !

فهم الخشن : " في يأس كبير " الشمس ؟ ترى هل نراها مرة أخرى ؟

بهجت : سنراها حتما في الدار الأخرى وقد كبر قرصها ، وازداد التماعا ... (١٠٢)

في حين يناقشون هذه القضية ، تسمع صوت المعاول من الخارج ، فيخيلهم بصيص من الأمل في النجاة وإن كان اليأس التام قد خيم على الجميع مرة أخرى بعد زوال هذا البصيص الذي مر كالبرق الخاطف . يستغل " قشقوش " ضعف الجميع أمام الموت ، فيذكرهم بما ارتكبوه من حماقات ، ويمضي الجميع في تذكر أعمالهم الطيبة التي قد تنجيهم من عذاب الآخرة .. يتقدم خط الصراع خطوة كبيرة إلى الأمام عندما يسيطر " قشقوش " على الجميع سيطرة كاملة بعد أن تحكم في أهم أسباب الحياة لهم وهنا تبرز قضية الفوارق الطبقيّة مرة أخرى وكأن تيمور بهذا الموقف يريد تأكيد فكرة إزالة الفوارق الطبقيّة محذرا من مغبة القهر الطبقي - إن صح التعبير - فالكبت يولد الانفجار . شكيب بك : إنني أطالب بنصيب في الكعكة الباقية

قشقوش : إذن تقدم وخذ نصيبك منها إذا استطعت

شكيب بك : أتهدني ؟ إنني أدفع ثمنها كما دفعت ثمن ما أخذت من قبل

قشقوش : لا يهم .. إن الكعكة في حيازتي ، لا يستطيع أحد أخذها إلا بأمرى !

" مهمة استياء "

فهم الخشن : قلت لكم سندبر أمر هذه الكعكة على أحسن حال ... (يلاطف شكيب بك

ويراضيه) ليس الوقت وقت نزاع يا صديقي ! (١٠٣)

لا يستطيع قشقوش التنازل عن مكاسبه الطبقيّة الي تحققت في ظل ضعف المجموع وانتظارهم للموت ، ومن ثم يستغل قشقوش الموقف أيما استغلال .. فيصل ثمن " الكعكة " جنيها واحدا بعد أن قرر المجموع شراءها من أجل إطعام الشيخ " عميشة " باعتباره هو الخير والبركة وباعتبار أن هذا عمل خير سيخفف عنهم سكرات الموت سيدخلهم الجنة !!

قشقوش : لن أبيعها بأقل من جنيه ! ... إذا كان الجنيه ناقص مليماً واحداً فلن أعطيكم إياها مهما يكن من أمر ! (يهز العصا الغليظة في يده) .

فهيم الخشن : لا بأس .. لا بأس .. إنه أمر ميسور ... سنشتريك جميعاً في ثمن هذه الكعكة ، ليكون لكل منا أجر في الثواب (١٠٤) .

بعد شراء الكعكة يقرر المجموع - وهذه طبيعة النفس البشرية - إعطاء الشيخ عيشة نصف الكعكة فقط والاحتفاظ له بالنصف الآخر الذي يطمع فيه الجميع ويتصارعون من أجله حتى تصاب " محاسن " بالإغماء من شدة الإعياء والتعب ، فلا يجدون شيئاً لإنقاذها سوى زجاجتين من الخمر كانتا مع الغانية أثناء دخولها المخبأ ... فيتحول الموقف من النقيض إلى النقيض في لحظة عندما يشرب الجميع الخمر محاولين خلق مبررات واهية تسوغ لهم الشرب ما عدا " عفاف " التي لا تريد ارتكاب إثم وهي على عتبة الموت . ويتحول المخبأ إلى مرقص !! والجميع ينتظرون .

يبدأ الفصل الثالث والجميع في حالة إعياء شديد يواصلون انتظارهم للموت في يأس تام من النجاة.

شكيب بك : إني أختنق ... أختنق !

فهيم الخشن : اطفئوا الشمعة وارحمونا

عفاف : (في ابتهاج) ألا فلتأت الخاتمة .. وليخلصنا الله من هذا العذاب

نبيل بك : (وقد أقبل على " الشيخ عيشة " يستعطفه) : أنت رجل البركة والخير ...

إن قلبك الصافي وسريرتك النقية تجعل لمطلبك قبولاً عند الله . اطلب لنا

الشفاعة عنده . اطلب لنا الرحمة ... (١٠٥)

وبينما هم كذلك يتساقط التراب من سقف المخبأ ويظهر الضوء من الخارج ويهرع رجل الإسعاف لإنقاذهم ، وعلى الفور يصيح الجميع فرحاً بالنجاة ، فيتحول انتظارهم للموت إلى انتظار للحياة ، وعلى الفور تتحول نفوسهم مرة أخرى وبسرعة البرق إلى النقيض ، فتعود إلى سيرتها الأولى قبل دخول المخبأ، فتعود الغانية إلى حياتها الأولى ، ويفتل الفولي شاربهم مستخدماً عضلاته ، ويعاود نبيل بك تأفقه من بقية الطبقات ، وقهيم الخشن يعلن مرة أخرى أفكاره الوجودية التي كان يؤمن بها ، أما دهب أفندي فيصيح مطالباً بمحاكمة قشقوش على استغلاله لهم ، ويعود الفولي لقهر قشقوش وبسبوسة من

جديد مستردا كل ما أخذه قشقوش ، وكذلك تعود محاسن هانم إلى سيرتها الأولى . ولم يبق على حاله سوى " الشيخ عميشة " و " الخالة بسبوسة " !! وهذا يدل على وعي تيمور بالنفس البشرية وبطبيعة الحركة الديناميكية للطبقات الاجتماعية ، وأستطيع القول بأن نص "المخبأ رقم ١٣" يمثل مرحلة هامة من مراحل التطور الفني عند محمود تيمور حيث انتقل أسلوبه الفكري والفني من [الملاحظة الخارجية إلى الملاحظة الداخلية التي انتهت به إلى المذهب النفسي التحليلي مع ملاحظة أنه - تيمور - ظل دائما محتفظا بأصالته في حرصه على أن يكون التحليل النفسي من خلال الأحداث والتصرفات التي يرصدها ، ثم يوحى في خفة وسرعة بدلالاتها النفسية العميقة التي قد تضرب بجذورها في الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسي وعوالم اللاوعي ، ولكنه لا يتفلسف ولا يبالغ ولا يعمي الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية [(١٠٦) .

يرمي رجال الانقاذ حبلا داخل المخبأ حتى يتمكنوا من الصعود ، فيهرع الجميع ناحية الحبل متكالبين على الخروج ، وبينما هم كذلك يسمع صوت صفارة الإنذار منذرة بوقوع غارة جديدة، يحاول الجميع التمسك بالحبل والخروج من المخبأ ولكن الحبل يقطع فيقع كل من كان يمسك به ، فيتكوم الناس بعضهم فوق البعض وتتهال الأتربة مع بعض الحجارة من الثغرة، وتنتهي المسرحية على وقوف " قشقوش " وحيدا ساخرا يقهقه قهقهة عالية وتسدل الستار .

ليواصل المجموع انتظارهم للموت من جديد !! وكأن محمود تيمور بهذه النهاية المفتوحة يريد أن يعلن أن انتظار الموت دائم ومستمر ومتوقع حدوثه في أية لحظة من لحظات الحياة ، لذا يجب أن تتحقق المساواة بين الناس ويجب أن تتحقق العدالة الاجتماعية إذ إن الجميع أمام الموت سواسية .

٨ - ١

الانتظار عند كتاب الواقعية الاشتراكية :

شهدت مصر خلال الحرب العالمية الثانية أحداثا وتطورات هامة ، فقد تزايد انهيار الهيبة المعنوية والمادية لأوربا ، بينما زاد ضغطها العسكري والسياسي أثناء الحرب مما رفع درجة الرفض لها والمقاومة ضدها من قبل الشعوب المستعمرة ، وأصبح [الشرق العربي مسرحا لتحركات قوات أجنبية غريبة خالطت السكان وأثرت على توازن المجتمع

وقيمة ، وزادته خلخلة واهتزازا ، كما أخلت بالوضع الاقتصادي فجلبت الغلاء وقللت
الأكوات ، وبفعل انقطاع المواصلات مع أوروبا تم الاعتماد على المصنوعات المحلية
فنشأت المصانع ، وظهرت رأسمالية محلية وطبقة عاملة بالمقابل وتضخمت ظاهرة
الهجرة من الريف للعمل في المدينة وفي غمرة هذا التفاعل انفتحت المنطقة
لسيل من الإذاعات والصحف والكتب تنقل إليها على صعيد جماهيري أصداء التيارات
السياسية والعقائدية المختلفة من ليبرالية وفاشية وحتى ماركسية بعد دخول روسيا الحرب
بجانب الحلفاء] . (١٠٧)

وانتهت الحرب العالمية الثانية إلى تغيرات بالغة الأهمية أهمها سيادة أمريكا على
المعسكر الغربي ، وظهور الاتحاد السوفيتي كقوة دولية يعمل لها حساب متمعا بنفوز
معنوي وسياسي يتناسب مع دوره في الحرب ومقاومته للاحتلال الألماني ، وظهور
مجموعة من الدول الاشتراكية في أوروبا ، ومع [انتهاء الحرب اشتدت حركات التحرر
الوطني بالدول المستعمرة فشملت حركات التحرر معظم بلاد آسيا والشرق الأوسط
بكتلتها السكانية الضخمة] . (١٠٨)

ومنذ بداية الحرب ، ويدافع الضائقة الاقتصادية التي كانت تعاني منها مصر
أصبح الهم الاجتماعي [قضية عملية وفكرية لا تقل أهمية عن مطلب التحرر السياسي من
الاستعمار] . (١٠٩) بدا هذا الهم الاجتماعي بصورة واضحة في كتابات الأدباء والصحفيين
والمفكرين، حيث أصبح هذا الهم الاجتماعي الذي تعانيه جماهير الشعب المصري غير
قابل للبقاء والاستمرار، فقد كان هما ثقيلًا مخالفًا [لطبائع الأشياء ، ولا يحمل عنصرا
واحدا من عناصر البقاء ، إنه مخالف لروح الحضارة الإنسانية بكل معنى من معانيها ،
مخالف لروح الدين بكل تأويل من تأويلاته ، مخالف لروح العصر بكل مقتضى من
مقتضياته ، ذلك فوق مخالفته لأبسط المبادئ الاقتصادية السليمة ، ومن ثم فهو معطل
لنمو الاقتصاد ذاته ، بل النمو الاجتماعي والإنساني] (١١٠)

وقد كانت ظاهرة العنف الاجتماعي الدموي - إن صح التعبير - نقاجا لهذا الوضع
الاجتماعي المتردي. (١١) الذي يحتم قيام الثورة وإحداث التغير في بنية المجتمع التي
أصيبت بالتخلف الاقتصادي والاجتماعي المتمثل في صور عدة أهمها : [مشكلة التضخم
السكاني ، وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية وهبوط المستوى الفني الانتاجي وعدم

كفاية رؤوس الأموال العينية ، وانتشار البطالة والتخصص في انتاج الموارد الأولية ، وانخفاض الدخل القومي وهبوط مستوى نصيب الفرد^(١١١).

هذا إلى جانب التميز الطبقي الناشئ عن بنية الملكية الزراعية والذي نشأ عنه ما يعرف بالاقطاع الاجتماعي الذي يستند إلى الملكية العقارية. أسهم هذا الوضع في حتمية قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م على يد مجموعة من الضباط الأحرار ينتمي معظمهم إلى الطبقة الوسطى وكانوا [نواة هذه الثورة ورأسى خططها ، ومشعل جذوتها وعلى أيديهم حدث التجاوب بين الشعب والجيش في كفاحه وأهدافه]^(١١٢) ، وأعلنت الثورة مبادئها الستة الشهيرة وهي : [القضاء على الاستعمار وأعدائه ، القضاء على الاقطاع ، القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم ، إقامة عدالة اجتماعية ، إقامة جيش وطني قوي ، إقامة حياة ديمقراطية سليمة ، وتلك هي المطالب التي استمدتها الإرادة القومية من مطالب النضال الشعبي واحتياجاته .]^(١١٣) ومن ثم واجهت الثورة عدة معوقات داخلية وخارجية كانت تمثل [رواسب لعهود مضت وامتيازات لأفراد وجماعات تقل أو تزيد درجة استعدادهم للاستجابة مع الثورة]^(١١٤)(٢٠).

وقد استطاعت الثورة التصدي للمعوقات الداخلية سواء من الأحزاب أو الإخوان المسلمين ، فكانت هناك عدة قرارات متلاحقة أهمها قرار حل الأحزاب في ١٧ يناير سنة ١٩٥٣ ، إصدار الدستور المؤقت في فبراير ٥٣ والذي تضمن أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، ومساواة الجميع أمام القانون وأن حرية الرأي والحرية الشخصية مكفولتان في حدود القانون ، وإعلان الجمهورية في ١٨ يونيو ٥٣ الأمر الذي أغضب الغرب ، ثم حلت جماعة الإخوان نهائيا في ١٤ يناير ٥٤ وفي ١٩ أكتوبر من نفس العام تم توقيع اتفاقية انجلاء . أما على المستوى الخارجي فقد كانت الثورة بمثابة [صدمة كبرى لأوروبا وأمريكا ، فلم يكن في التخطيط الغربي توقعا لحدث مثل هذا التطور السريع ، ولذلك فقد سارعت أوروبا وأمريكا بالذات إلى محاولة احتواء الثورة المصرية..... واستقطابها]^(١١٥) وعندما فشلت عملية الاحتواء، بدأت تحرشات إسرائيل على الحدود وتطلب ذلك إعداد جيش وطني قوي لحماية البلاد .

ومع رفض الغرب تسليح الجيش ومحاولات أمريكا خلق تفوق عسكري إسرائيلي كان لابد من اللجوء إلى الكتلة الشرقية فكانت صفقة الأسلحة التشيكية في سبتمبر

سنة ١٩٥٥ والتي يعتبرها بعض الباحثين من [أهم حوادث التاريخ المصري الحديث ، والتي قوبلت بانزعاج شديد في الغرب] (١١٦) .

وفي ظل هذه الأحداث السريعة المتلاحقة بدأ المثقون المصريون يشعرون بالهوية الاشتراكية التي بدأت تنتهجها الثورة متمثلة في محاربة الاقطاع وإزالة الفوارق الاجتماعية، والدعوة إلى المساواة وتعد هذه المبادئ من أهم ركائز الاشتراكية العمالية ، إضافة إلى الضوء الأخضر الذي أعطته الثورة للتقدميين متمثلا في الاتجاه إلى عقد صفقات الأسلحة من الكتلة الشرقية والتي بدأت بصفقة الأسلحة الشيكية عام ١٩٥٥ م . باختصار استطاعت الثورة أن تفرج عن [الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا ، لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحي ممتاز ، هو الذي خلق المسرح الناهض في كل مكان ظهر فيه ، ذلك المناخ الذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق تفكر أي طريق تسلك ؟ هذه اللحظة المتسائلة ، التي تشمل الماضي بالتحليل وتنظر إلى الحاضر بجديده وثورتيه وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود هي التي تخلق ما نسميه اللحظة المسرحية المناسبة ، وقد أسفر هذا المناخ المسرحي عن ظهور عدد من الكتاب المسرحيين ، فظهر الكاتب المسرحي المصري الذي قاد مدرسة كثيرة الأعضاء : نعمان عاشور وقدم مسرحية المغماطيس .. التي أصبحت علما على الكوميديا الاجتماعية الانتقادية الخالصة الأفكار إلى مصر وشعب مصر] . (١١٧) فهي كما يقول عنها مؤلفها: [كتبتّها بقدرة فائقة في النفاذ إلى حقائق اجتماعية وبديهية ينطق بها موضوعها نفسه ، وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعي الكلي بالواقع الاجتماعي الذي أعيشه وهو الذي اكتسبته من دراستي للاشتراكية وإيماني بها] (١١٨) .

ومنذ ظهور " المغماطيس " لنعمان عاشور بدت الدراما المصرية أكثر ارتباطا بالواقع، فظهر ما يسمى بـ " الدراما " الاوتشرك " وهي كلمة روسية تعني [الرييورتاج أو التحقيق الصحفي والتي عندما تطلق على فن مسرحي ، يكون معناها الرييورتاج أو التحقيق الدرامي ، أي الذي يتخذ في عرض نتائجه صورة الدراما وإن لم تكن الدراما بمعناها التقليدي وكان " تشيكوف " و " مكسيم جوركي " من أكثر الكتاب الذين اشتهروا بكتابة هذا النوع من الدراما] (١١٩) . وكانت دراما " الناس اللي تحت " و " الناس اللي فوق " و " عيلة الدوغري " لنعمان عاشور نماذج لهذا الفن - الاوتشرك - أما الأولى فكانت

تعبّر عن [مرحلة التضارب العميق الذي بات يحرك المجتمع من أغواره السفلى ، فجمع بين العمال والمتقنين في بوتقة الانصهار على الفلول الخابية من الاقطاع القديم المتوحّد والطبقات الشعبية العاجزة ... وهذا ما يصوره بالفعل السكان اللّي تحت في بدروم الست بهيجة] (١٢٠)

يدور الحدث في " الناس اللّي تحت " في عمارة " الست بهيجة " حيث " البدروم " الذي يسكنه عزت الفنان الثائر الرومانسي الحالم بخلق مصر جديدة - مصر ما بعد الثورة - اللّي تختلف تماما عن مصر القديمة - مصر ما قبل الثورة - ويسكن في جواره الاستاذ " رجائي " الذي يمثل نموذجا للطبقة الاقطاعية واللّي انتهى بها المطاف إلى السكن في البدروم وفي الغرفة الثالثة يسكن " عبد الرحيم " الكمساري الذي يكافح من أجل لقمة العيش فيواصل العمل ليلا ونهارا ، وتقيم معه ابنته لطفية الفتاة الناضجة واللّي تشارك عزت الرسام في أحلامه وآماله بصنع مصر جديدة .

أما الطابق العلوي فتسكن فيه " الست بهيجة " صاحبة العمارة وهي نموذج من نماذج البرجوازية اللّي احتفظت بقدر من الأموال بعد الثورة ولعل وجودها في الطابق العلوي إضافة إلى ملكيتها للبيت دلالة رمزية على ذلك ... وهناك أيضا فكري ومنيرة وهما نموذجان من النماذج الشعبية المغلوب على أمرها ، فالأول قائم على خدمة سكان البدروم والست بهيجة على السواء " مرمطون " ، والثانية تقوم بخدمة الست بهيجة بعد أن تركت قريتها وذهبت إلى المدينة باحثة عن حياة أفضل ، وهناك أيضا مرزوق بيه وعبد الخالق أفندي وهما نموذجان للطبقة المستغلة المستفيدة في أي مجتمع وفي أي زمان ، الأول يتزوج من بهيجة هانم طمعا في أموالها ثم يذهب ويتركها ، والثاني ابن اختها مختلس ومزور ينهبها وينتظر المزيد . وبيت " الست بهيجة " بمن فيه يقع جغرافيا في حي المنيرة وهو الحي الذي يقع بين " جاردن سيتي " حي البرجوازية العليا والاقطاع ، و" السيدة زينب " الحي الشعبي ودلالة المكان هنا واضحة تتم عن وعي الكاتب بالمدلول الدرامي للمكان - إن صح التعبير - حيث وقوعه في الوسط ما بين حي الأغنياء وحي الفقراء يعكس فكر الشخص وحلمها وتطلعها وحيرتها أيضا بين مصر القديمة والتطلع إلى مصر جديدة . يمثل الانتظار عاملا مشتركا عند معظم الشخصيات داخل الدراما ، يسهم في تحريك الصراع وتطور الحدث وإن كانت السمة الغالبة على الانتظار في " الناس

اللى تحت " هي سمة الانتظار الفردي ، فلم تكن التجربة الاشتراكية قد اختتمت بعد ،
فهى لا تزال فى مراحلها الأولى والجميع ينتظر إما نجاحها أو فشلها ، المستفيدون من
الثورة والمتضررون منها ، ولذا يمكن - فى ظل هذا الانتظار - رؤية وجوه اتفاق
واختلاف مما يكون ثنائيات تتفق فى الهدف والغاية وثنائيات أخرى تختلف معها اختلافًا
جذريًا ومن خلال هذا الاتفاق وما يقابله من اختلاف تبرز رؤية الكاتب فى القضية
المطروحة .

وتناول ظاهرة الانتظار فى الناس اللى تحت " يحتم على الباحث تقسيم شخوص
النص إلى مجموعتين متقابلتين ، وهذا التقسيم يفرضه خط الصراع الرئيس فى النص .
المجموعة الأولى مجموعة " الناس اللى فوق " أو التى كانت " فوق " فى عهد ما قبل
الثورة ويمثلون جيلًا بأكمله يجسد عدة صور من صور الحياة فى مصر القديمة ، وهم مع
تفاوتهم الطبقي - حتى بين أبناء الطبقة الواحدة - فإنهم يتمسكون بمكانتهم الطبقيّة فى عهد
ما قبل الثورة ومن ثم يحاولون جاهدين الصعود إلى قمة الهرم الاجتماعى فى صورته
الجديدة بعد الثورة ، تجمع بينهم الانتهازية وحب الذات وهؤلاء يمثلهم فى النص " بهيجة
هانم " و " الأستاذ رجائي " و " عبد الخالق أفندي " و " مرزوق بك " وينضم إليهم فى
وحدة الهدف " عبد الرحيم الكمساري " و " فاطمة البلانة " مع أنها ينتميان اجتماعيًا إلى
طبقة " الناس اللى تحت " ويتنوع انتظارهم جميعًا بين الانتظار السلبي والإيجابي
والمجموعة الثانية مجموعة " الناس اللى تحت " أولئك الذين يجثم على صدورهم ثقل
الطبقة الأعلى مستوى منها ، ولذلك فهم يتطلعون إلى حياة أفضل فى مصر الجديدة
منتظرين تحقيق حلمهم الأكبر متمثلاً فى تحقيق العدالة الاجتماعية

وهؤلاء يمثلهم " عزت الرسام " و " لطفية " ابنة عبد الرحيم و الخادم " فكري "
والخادمة " منيرة " وعلى ضوء هذا التقسيم يمكن القول بأن خط الصراع الرئيس فى
النص هو صراع الأجيال ، ويتخذ هذا الصراع صورًا متعددة ، تبدأ فى أضيق نطاق [فى
المنزل الواحد بين الأب والابن أو الابنة ، وتنتشر فى نطاق أوسع لتصور صراعا بين
جيل بأكمله يتميز ببظرة جامدة إلى الأمور ، مادية جشعة فى أساسها ، وآخر فى سن
الشباب يتمسك بالمثل وبحرص على القيم ، ويتشوق إلى أرض جديدة وعالم جديد ،
قانونها الحب للبشرية ورائدها السلام] . (١١) وبين الجمود القديم والتشوق إلى أرض

جديدة يبرز الانتظار كظاهرة تسهم في دفع خط الصراع وتوضيح السمات النفسية للشخص والتي أسهمت في تكوينها أحداث الفترة التي دارت فيها الأحداث، ولذا فالناس اللي تحت ليست [مجرد مسرحية فحسب ، بقدر ما كانت اتجاهها فكريا واضحا يتخذة نعمان نحو التعبير عن حياة " الناس اللي تحت "] (١٢٢) .

يتضح الانتظار عند المجموعة الأولى منذ الفصل الأول ، فمن خلال الحوار يفهم أن "بهيجة هانم" صاحبة المنزل والتي تسكن في الطابق العلوي كانت تنتظر - في زمن ما قبل المسرحية - الزواج من " الاستاذ رجائي " سليل الطبقة الارستقراطية المنحلة وما زالت تنتظر ذلك حتى بعد زواجها من مرزوق بك، كما أنها دائمة الترقب لحركات السكان وسكناتهم منتظرة ثغرة تفيدها في القضايا العديدة المرفوعة عليهم بالطرد مستغلة سطوتها وجاهها المتمثلين في ملكيتها للعقار وامتلاك المال على السواء ، فتجد الفرصة سانحة عندما يحضر الاستاذ رجائي صالونا " فاخرا ورثة مع حجرتين - باعهما من قبل- من أحد أعمامه الأثرياء، ولا يجد مكانا يضع فيه "الصالون " إلا صالة البدروم مما يدفع بهيجة لرفع دعوى بالإخلاء حيث إنها قد أجرت البدروم كغرف فقط ولم تؤجر الصالة !!

فاطمة : انتي اللي اتسرعتي وقلتي أكيدة ورحتي موافقة على سي
مرزوق

بهيجة : أهو راجل بقى وخلص .

فاطمة : بس انتي كان نفسك في الاستاذ رجائي ...

بهيجة : ... اسكتي لحسن الكمساري صحي يسمعك .

عبد الرحيم : صباح الخير يا ستي بهيجة هانم ... صباح الخير يا ست فاطمة .

فاطمة : صباح الخير يا سي عبد الرحيم .

عبد الرحيم : إيه يا ستي ؟ بتزعلي إيه ... ؟ حصل إيه على الصبح ؟

بهيجة : هو النهاردة مش أجازتك ؟

عبد الرحيم : الوردية بتاعتي اتغيرت الجمعة دي .. أنا لسه مخزن الفجر .. حتى كمان

قاعده مراقبة مواعيد أشغالنا ... يا حفيظ يارب .. يا حفيظ .

بهيجة : قولي يا سي عبد الرحيم .. ؟ انتوحتفرشوا الصالة من غير عقد ايجار ؟

عبد الرحيم : هي الصالة دي مش تبعنا ...

بهيجة : تبع مين فيكم ؟

عبد الرحيم : تبع السكان كلهم .

بهيجة : أنا مأجرالكم البدروم أوض بس ... مش مأجرالكم شقة .. كل واحد له

أوضه .. يكون في علمكم إذا فرشتوا الصالة تدفعوا لي إيجارها ...

عبد الرحيم : (مشيرا إلى النظارة) عند مين الكلام ده ؟

بهيجة : تعالى هنا .. انت بتكلم مين .. ؟

عبد الرحيم : (مشيرا إلى النظارة) باكلم الخلق اللي ساكنين في بيوت زينا .

بهيجة : هوفيه حد في الدنيا ساكن زيكم .. ؟

عبد الرحيم : في أي قانون يا ستي بهيجة ؟ في أي شرع الكلام ده .. ؟

بهيجة : عندي أنا ... في بيتي .. في ملكي .. في عمارتي . (١٢٢)

و " بهيجة هانم " كما رسمها الكاتب شخصية دائمة الانتظار والترقب ، تسعى إلى

تحقيق أهدافها ، ترفع الدعاوى القضائية بالطرد على السكان ، وتعمل جاهدة عن طريق "

فاطمة البلانة " على إيقاع رجائي في حبائلها بعد وقوعها ضحية لمرزوق بك " الزوج

الثاني " وابن اختها " عبد الخالق " والتبذير الدرامي لسلوك " بهيجة هانم " وتصرفاتها

أنها [أرملة ثرية تخشى خريف الحياة وتبدد أطرافها في المنزل الكبير الذي تملكه وتشغل

الطابق الأول منه وتؤجر البدروم ، والحياة لا تعطيها إلا بقدر ما قدمت من نفسها - وهذا

من نتائج الانتظار - فقد اكتنزت المال ولم ترزق الولد ، ولذا فهي نهب للمستغلين من

أمثالها ، فيزين لها ابن اختها " عبد الخالق " أن في مكنته أن يضعف أموالها ، فتستكين

إليه، ثم تكتشف الخديعة ، فتتكفى لمرزوق علها تجد في كنفه الحماية والصحة فيجردها

من حليها ونفيسها ويهجرها إلى زوجة وأولاده، والمرأة بين أرجال الجراد التي تحط بها

زائغة قلقة ، تشفى غليلها ممن يوقعهم سوء الحظ في قبضتها [١٢٤] .

وعلى هذا فهي مغرمة بالدعاوى والقضايا ، فقد رفعت أكثر من عشرين قضية في

وقت واحد "كل ساكن عندها.. لها معه قضية .." ، وبالطبع هذا القلق وهذه الحيرة

مرتبطان بشكل أو بآخر بالانتظار ، وانتظار بهيجة هانم يمثل نموذجا للانتظار الايجابي

فعلى الرغم من سلبية النتائج أحيانا بيد أنها تسعى نحو ما تريد لتتصر في النهاية وتظفر

بالاستاذ رجائي زوجا ثالثا لها .ومن الشخصيات القلقة في النص أيضا شخصية " عبد الرحيم " الكمساري ، وانتظاره في النص يمثل وجهين من وجوه الانتظار - إن صح التعبير - انتظار بحكم الضرورة من أجل لقمة العيش ، حيث يرتبط عمله بنظام " الورديات " ولذا فهو إما نائم وإما يعمل ، أثناء النوم ينتظر العمل وأثناء العمل ينتظر النوم وهكذا طوال المسرحية، أما الوجه الثاني للانتظار عند عبد الرحيم فلا يظهر إلا مع تقدم خط الصراع في النص متمثلا في تطلعه الطبقي وعدم رضائه عن مكانه في أسفل الهرم الاجتماعي ، فهو يريد الاقتراب من قمة الهرم الاجتماعي وكلا الوجهين للانتظار يرتبط بخط الصراع الرئيس في النص ، فيفهم من النص أن عبد الرحيم قد تنكر لمبادئه الثورية التي جعلت منه يوما نقابيا ثائرا مكافحا ، واستكان لحياة الذلة وساعات الوردية الطويلة والنوم . ومما يؤخذ على نعمان عاشور عدم وجود مبررات درامية داخل الدراما توضح أسباب تراخي النقابي الثائر واستسلامه ، وعلى هذا جاءت شخصية عبد الرحيم شخصية مهزوزة مترددة حائرة بين مبادئ ثورية كانت تؤمن بها يوما وبين واقع مرير يدفعه إلى العمل بلا هوادة . والوجه الأول من انتظار عبد الرحيم يشبه في كثير من جوانبه انتظار بهيجة هائم .

عبد الرحيم : دانا غفلت عنه والشمس طالعه .

بهيجة : ما أنا رخرة ما نمش .. ما انتو صالبيني في الشباك لغاية الصبحية أنا مش

فاهمه !! إزاي مشفتكش وابنت داخل البدروم !!

عبد الرحيم : يمكن كنت مشغولة بتراقبي النجوم .. ما ترفعي دعوى على النجوم اللي ساكنه في السماء اللي فوق عمارتك ؟ حرام عليك في نفسك (يتجه ناحية البدروم)

فاطمة : تعالى يا سي عبد الرحيم انت رايح فين ؟..

عبد الرحيم : رايح أفطر ... أكل فول بزيت يصلب دماغي ما فيش فائدة

بهيجة : يكون في علمك أنا حارفع الدعوى بطلب الاخلا

عبد الرحيم : يا شيخه روي بلا كلام فارغ ... وليه فاضية ومش لاقيه حاجه تشغلها .. وهو احنا كفرنا اللي سكنا عندك ... (١٢٥) .

لم يبق من عبد الرحيم الكمساري الجسور سوى [شعارات جوفاء يرددها كلما استنزه ظلم صاحبة المنزل أو منطق الاستاذ رجائي الساخر أو حساسية عزت الفنان الأصيل شعارات عن العرق والكفاح وشرف العمل والعامل ، واللغة المريرة التي يتبلغ بها من يوم ليوم]^(١٢٦)

عكس الاستاذ رجائي ، الذي لا يجيد أي عمل على الإطلاق ، فهو سليل عائلة ارسقراطية زال مجدها في عهد ما قبل الثورة ، لا يجيد سوى الإنفاق والاندفاع وراء الطيش ، فهو -إن صح التعبير- آلة بشرية لا تصلح لأي عمل ، ومن ثم يبيع كل غال وثمين في سبيل الإبقاء على المظهر الاجتماعي البراق وعلى هذا فهو ينتظر القفز مرة أخرى إلى قمة الهرم الاجتماعي مستعيدا ذكرياته في مصر القديمة ، ولكنه لا يتخذ أية خطوة إيجابية نحو تحقيق هذه الرغبة ، فيكون انتظاره سلبيا عقيما ، بخلاف عبد الرحيم الذي يسعى نحو القفز إلى قمة الهرم الاجتماعي حتى ولو لجأ إلى الطرق الرخيصة في سبيل تحقيق ما يتمناه ، ولعل هذا الحوار يوضح الفارق بين انتظار كل منهما علما بأن هدفهما واحد .. القفز نحو القمة .

رجائي : تعالى هنا ، هو أنا يا أخي ما أشوفكش إلا نايح !! أنا عمري ما شفتك ما بتنامش ... إيه الحكاية ؟ أmaal بتعمل إيه مع الركاب ؟ بتسيبهم في العربيات وتنام

عبد الرحيم : يا أستاذ رجائي أنا راجل عامل ، باعيش من شغلي ومن عرق جبينبي وبانام علشان أقدر اشتغل وأكل لقمتي بايدي ...

رجائي : طيب ما هو لازم تأكلها بايدك !! أmaal تنام وتأكلها برجلك !!

عبد الرحيم : الدكاترة والمهندسين والمحامين .. وكل المتعلمين بياكلوها بدماغهم .. إنما إحنا يا عمال .. لازم الواحد يعرق علشان يأكل لقمة بايده ...

رجائي : وإذا الواحد ما عرفش !! ما يعرفش يأكل !!

عبد الرحيم : انت يا عم بتاكلها وهي طيارة

رجائي : إيه هي دي !! عصفورة ولا حمامة تعالى هنا !!^(١٢٧)

وعندما يتقدم خط الصراع الرئيس في النص خطوة للأمام يتخلى عبد الرحيم عن شعاراته الجوفاء ويؤثر أن يسلك أقصر الطرق من أجل الوصول إلى القمة ، وذلك عن

طريق ابنته "لطفيه" والتي تلقت عرضا من "عبد الخالق" ابن اخت الست بهيجة للعمل معه في مكتب المحاسبة الذي يملكه بمرتب 'عشرين جنيها' في الشهر أي ما يوازي ضعف مرتب أبيها ، فيوافق عبد الرحيم دون تردد مع أنه يعرف مسبقا سوء أخلاق عبد الخالق واستهتاره - ومن هنا يتولد صراع بين الأب والابنة التي تعرف أن عبد الخالق منحل أخلاقيا وذلك من خلال محاولاته المستمرة في التقرب إليها بطريقة مقززة بشعة، وهي تذكر أن والدها نفسه قد ثار يوما ثورة عارمة عندما وجد عبد الخالق منفردا بها في صالة البديروم ، مما يدفعها للتساؤل [أين ذهب ذلك الجانب النقابي من حياة أبيها ؟ - ثم هي تكتشف أن منطق الأب مرتعش ومهزوز ، فهو من ناحية يأخذ على "عزت الرسام" أنه لا يرتبط بعمل حكومي يؤمن مستقبله ، ومن ناحية أخرى يرفض أن ترتبط ابنته بوظيفة تؤهلها لها دراستها ويفضل لها العمل الحر في مكتب المحاسب الماكن^(١٢٨) .

حتى تكتشف لطفيه مؤخرا أن الفارق بين الوظيفة الحكومية وبين ما عرضه عبد الخالق من مرتب مفر يمثل درجة من درجات الهرم الاجتماعي الذي يسعى عبد الرحيم لارتقاؤه. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الانتظار في داخل العمل يولد خطوطا من الصراعات داخل الدراما ترتبط بشكل أو بآخر بخط الصراع الرئيس بحيث يتطور الحدث الدرامي تطورا أفقيا بدلا من التطور الرأسي المعروف وهذه سمة من سمات فن "الاولتشر" حيث يرصد التغيرات الاجتماعية متبعا تأثيرها سلبا وإيجابا على المجتمع ككل .

توافق لطفيه أمام إصرار أبيها ، ويستمر عبد الرحيم في تطلعاته ، فيحلم بزواج ابنته من عبد الخالق حتى تعيش في مسكن كبير ويكون لها خدم ، ولكن مع اكتشاف لطفيه لأهداف أبيها ترفض تاركة مكتب المحاسب لتعاود البحث عن عمل في الحكومة .. لينتهي الصراع بين الأب وابنته بانتصار الابنة وهزوبها مع عزت الفنان تاركة أباهما في مكانه من الهرم الاجتماعي مع "الناس اللي تحت" وبهذا تتحطم آمال عبد الرحيم وينتهي سعيه إلى لا شيء .

لطفيه : أنا من نفسي اللي اديتها الفستان والجزمة بتوعى .

عبد الرحيم : كانت تستتي أما تشوف حتعملي لها إيه لما تبقي عندك في بيتك بعدين . لكن دول مش وش نعمة.

لطفيه : أنت برضه فاكرا انتي حاقدر اتجوز الاستاذ عبد الخالق ؟

عبد الرحيم : يابنتي أنت حرة .
لطفية : انت عاوز كده .
عبد الرحيم : الراجل لمح لي في مناسات كثير .
لطفية : للدرجة دي .
عبد الرحيم : شاب كويس يا لطفية ...
لطفية : يبقى صحيح اللي بيقلوه بقي ... حتجوز فاطمة البلانة ..
عبد الرحيم : أنا يا لطفية .
لطفية : مادام فاكرنى أرضى بعبد الخالق ؟
عبد الرحيم : يابنتي أنت حرة .
لطفية : أنا حاسيب المكتب يا بابا. مش عاوزة اشتغل عند حد .. حارجع أقدم في
الحكومة تاني .
عبد الرحيم : بعدما بقت ماهيتك عشرين جنيه في الشهر .. انتي مجنونة !! انتي مغفلة
.. وأنا عايش طول عمري أعلمك على قد جهدي علشان الفرصة دي .
لطفية : أنت كان رأيك من الأول أني اشتغل في الحكومة .
عبد الرحيم : كنتي حتشتغلي بكام .. مش بثمانية أو بعشرة جنيه .. اعقلي يا لطفية ..
بلاش كلام جنان .. انتي حتعلمي ذي المغفل اللي اسمه عزت بصي لي أنا ،
بصي لي .
لطفية : عشرين سنة في الشركة .
عبد الرحيم : (وقد تغيرت نبرته ووضح الشر في عينيه) بعمرك .. وأكثر من عمرك يا
لطفية .
لطفية : لكن حاسيب مكتب المحاسبة .. حا استقيل .
عبد الرحيم : أوعى تعملها ؟ دانا أموتك .. دانا أدبحك .. سامعة .. فاهمة مجنونة
مش عارفه حاجة .. (١٢٩)

أما انتظار " رجائي " فهو نموذج للانتظار السلبي ، شخصية انهزامية مستكينه ،
يعيش على فتات الماضي ، يتلقى متاعب " الست بهيجة " وإفرازات قلقها وحياتها التافهة

في استسلام تام ، عاطل بالوراثة ، يمني نفسه بعودة الماضي وكل من يعمل ويكد في نظره - يعتبر (حمارا) !!

رجائي : يعنى لازم الناس كلها تبقى حمير !! وافرض أن الواحد قادر يعيش من غير ما يشتغل ومن غير تعب .

عزت : أنا من ناحيتي مش مرتاح لحالي يا رجائي .. أنا ما يشتغلش ولا بتعبش اليومين دول .

رجائي : طيب ما هو أحسن ... انت غاوي تعب ؟ (١٢٠)

لعل نعمان عاشور في رسمه لشخصيتي " رجائي " و " بهيجة " يريد أن يظهر بذور التعفن والتحلل والتصدع عند الناس اللي فوق [في الطوابق العليا ليشحننا - كمتلقين - بطاقة وجدانية مضادة ويهيء للعمل الفني الحركة التي يريد بها بصفة حتمية] (١٢١) .

فطيش رجائي واندفاعه وانتهازيته غريزة مكتسبة من أيام الماضي وحتى يرضي هذه الغريزة يبيع لك ما يملك مهما غلا ثمنه ، وكان رجائي يستخدم هذا الأسلوب في عصر ما قبل الثورة سعيا وراء اكتساب مظهر اجتماعي لامع يؤهله للقفز على منصب لامع أو أي شيء من هذا القبيل ولقد كانت به رغبة دائمة في التسلق إلى فوق ، وظلّت الرغبة تؤججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولا تزال الرغبة كامنة في أعماقه لا تنهزم برغم محاولاته الدائمة في محاربتها بالخمر والعريضة (١٢٢) فهو لا يزال يعيش في الماضي .

عزت : ما فيش في الدنيا كده .. معاك .. ما معكش .. الفلوس ما لهاش عندك قيمة برضك .

رجائي : يا بني افهمني يا عزت .. انت لسه صغير .. وقدامك عمر طويل .. حتشوف فيه فلوس كتير .. ما تخلّيش الفلوس كل حاجة .. فلوس إيه .. يا ما شفننا فلوس وصرفنا فلوس .. ولعبنا بفلوس ..

عزت : فلوس بالساهل .. ما بتعيش فيها ... (١٢٣)

ينتهي انتظار رجائي بالسقوط التام تمثل هذا السقوط في زواجه من " بهيجة هانم " ليصبح هو الزوج الثالث لها ... !! والكاتب بهذا الزواج يريد إعلان زوال مصر القديمة التي بدأت تتوارى في الأفق أمام زحف مصر الجديدة . فبهيجة كانت تعتبر رجائي صيدا

ثمينا ، وهي بالنسبة له الآن صيد ثمين فهي الدجاجة التي تبيض الذهب الذي يمكنه من مواصلة حياته بمنطقة الذي يؤمن به .. فليس عجيبا بعد ذلك ألا يشمر رجائي بطعم الحياة، فيحاول الهروب منها بالخمرة ... بعد أن فقد إرادته وأسلم قياده في نهاية المطاف إلى " بهيجة هانم " ولذلك يزول العجب عندما يبدى " رجائي " - في لحظة انهياره - إعجابه بإرادة أبناء مصر الجديدة متمثلة في " فكري ومنيرة " و " عزت ولطيفة " . عزت : إيه يا أستاذ رجائي .. إيه اللي حصل لك .

رجائي : اتجوزت ، جت من نصيبي .. كان نفسها فيه من زمان .. أصل نفسها حلوه .. لكن أنا أحسن من مرزوق بك .. أحسن منه .. أنا مش حرامي .. مش كده يا عزت ...

عزت : طب أقعد .. أقعد استريح يا أستاذ رجائي ... رجائي : (يجلس مستسلما راضيا) هات سيجارة .. عاوز سيجارة (وما يكاد يتناولها في يده حتى يلمح فاطمة من فوق .. فيشير في خوف إلى ناحتها) رجع دي .. ما تخليهاش تيجي ... رجعها ... روي حميها كويس ... البلانة بتاعت مراتي .. بغیضة هانم .. البلانة يا عزت .. ما أنت عارفها كويس ؟

فاطمة : إيه اللي حصل له يا سي عزت ؟ رجائي : سكران .. مش عاوزيني أسكر .. هاتوا فلوس .. تديني في أيدي فلوس ، دا الشرط بتاعي .. ؟ (١٣١)

واستكمالا لهذه المجموعة - مجموعة الناس اللي فوق - يرسم نعمان عاشور بوعي طبقة الانتهازيين من الطفيليات الاجتماعية التي تحاول تسلق الهرم الاجتماعي وجميعهم شخصيات منتظرة يرتبط انتظارهم بالصراع الرئيس في النص يدفعونه ويطورون الحدث ويلقون الضوء على سلوك الشخصيات الرئيسة في النص . وهؤلاء يمثلهم داخل الدراما " مرزوق بك " الزوج الثاني " لبهيجة هانم " و " عبد الخالق " ابن اختها و " فاطمة البلانة " التي تقوم بالشئون الخاصة للست بهيجة ، إضافة إلى المحامي المستغل وكاتبه المنافق " جبر الفندي " وجميعهم يرتبطون بشكل أو بآخر بالست بهيجة !! فالأول يحتال عليها حتى يحصل على التوكيل العام منها بالتصرف في ممتلكاتها، فينهبها ثم يفر منها فرارا

بهيجة : قلشني يا أستاذ رجائي .. ضيع مني المعاش خمسة وأربعين جنيه شهري وده
بند لوحده ... ومضائي على كمبيالات بتلات تلاف .. وخلاني صدقت له
على عقد شركة بالمناصفة في أرض المنيرة بتاع الخرابة . (١٣٥)

" أما عبد الخالق " ، فنهبها أولا ويريد أن ينهبها ثانيا ، ويعمل بدأب من أجل
تحقيق غايته الكبرى وهي الاستيلاء على أموالها .

فاطمة : ياسي عبد الخالق دي الست خالتك مفيش أعقل منها .
عبد الخالق : لما أكون أنا معاها يبقى مفيش أعقل منها .. ولما أسيبها تبقى في حالة سفه .
بهيجة : حاله إيه يا بني ؟

عبد الخالق : سفه .. حا أطلب الحجر عليكي بدعوى السفه ٢٢ أسالي المحامي بتاعك ..
خليه ينفعك ... حا احجز عليكي يا خالتي .. انتي سفيهةحتشوفي ..بكرة
تشوفي أنا حاعمل إيه ..أنا عشان سايبك على حل شعرك ومشغول في
أعمالي..لا أنا حا أفضالك بقي . (١٣٦)

أما المحامي و" جبر افندي " كاتبه فيجدان فيها فرصة سانحة للاستغلال والنهب ،
فهو بالنسبة لهما كنز ثمين معينه لا ينضب .. يغريانها بالقضايا وهما يعلمان تماما أنها
قضايا خاسرة .

المحامي : طيب .. أنا حا أعمل كشف حساب بالدعوى .. والرسوم التقديرية عن
كل دعوى، ونبقى بعدين ... نتكلم في الاتعاب .

جبر : أظن يا أستاذ نرفع دعوى منفصلة عن كل حالة ؟ ...
المحامي : لابد .. كل حالة على حده .. (١٣٧)

أما فاطمة البلائة ، فبتقربها زلفى للست بهيجة ، كانت تسعى للوصول إلى حلم من
أحلامها وهو إيقاع عبد الرحيم الكمساري في حبالها والحصول على عقد إيجار من الست
بهيجة لإحدى غرف البدروم وقد نجحت في ذلك تماما. وعلى هذا يكون انتظار هذه
المجموعة نموذجا للانتظار الفردي الإيجابي والذي ينتهي لصالح الفرد. وهو على تنوعه
متشابه من حيث ارتباطه بالمصلحة الفردية وارتباطه بطبقة " الناس اللي فوق " على
امتداد النص .

أما المجموعة الثانية من المنتمين إلى طبقة " الناس اللى تحت " متمثلة في " عزت الرسام " صاحب المبادئ ولطفية، والخادم " فكري " الذى يقوم بخدمة الجميع - من تحت ومن فوق على السواء - والخادمة " منيرة " الهاربة من سطوة الإقطاع في قرينتها إلى المدينة باحثة عن حياة جديدة في مجتمع جديد . فيمثلون جميعا نموذجا من نماذج الانتظار الإيجابى.

ومن اللافت للنظر فى هذه المجموعة أنهم يمثلون جيلا كاملا ، فهم من ناحية السن متقاربون ، أي أنهم يمثلون إفرازا لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ومرحلة الثورة ، وهم على الرغم من تفاوتهم في درجة الثقافة والعلم بيد أن أحلامهم متشابهة ، فهم يشكلون ثنائيات داخل الدراما - " عزت ولطفية " ، " منيرة وفكري " - يسعون جميعا إلى تحقيق هدف واحد وحلم واحد متمثل في أرض جديدة مليئة بالحب والسلام ، ويجمع بينهم منطق واحد هو الإرادة، وهم في رحلتهم نحو تحقيق الحلم يمثلون نموذجا للانتظار الإيجابى، وهو انتظار جيل بأكمله على اختلاف طبقاته سواء من الطبقة الفقيرة المعدمة أو الطبقة المتوسطة. وفي رحلة الانتظار هذه يخوضون صراعا مريرا مع جيل الانتهازيين الذين لا يزالون يعيشون في مصر القديمة . يبدو انتظار عزت واضحا منذ بداية المسرحية، فهو فنان ملتزم بقضية الكادحين في بلده، ويسكن البدروم بين " عبد الرحيم " وابنته "لطفية" وبين الاستاذ رجائي، أي أنه يقع بين صورتين من صور الانتهازية -عبد الرحيم ورجائي - ولذا كان كفاحه مريرا ، وكانت مصر الجديدة بالنسبة له حلما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالرسم على الورق، فمصر الجديدة لم تكن بالنسبة له مجرد حلم فردي بل حلم جماعي يتعدى حدود ذاته إلى أفاق أرحب فهي حلم جيل بل حلم مجتمع بأكمله . عزت : أنا وظيفتي الرسم .. التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللى احنا عشناها في مصر القديمة.. والحياة الصحيحة النضيفة اللى يجب كلنا نعيشها النهارده وبعد النهارده .. في مصر.. لما تبقى جديدة ..

لطفية : وايه اللى كان يمنعك تعمل كده وانت في الوظيفة ١٢

عزت : الوظيفة صورة ميتة ما أقدرش أعيش فيها ..

لطفية : لكن دلوقت يا عزت.. دلوقت انت كافحت بكفاية.. لازم تضمن على

الأقل.. اضمن أنك تكون مستقر.

عزت : قطعاً دي أفكار أبوكي اللي قالها لك بالليل .. ياخسارة .. مع إن اللي أعرفه إن أبوكي كان راجل نقابي ومكافح وله ماضي كويس .. وكان له رأي في الحياة لطفية : أبويا عاوز يشوفك منتظم في عيشتك ..

عزت : بقى هو فاكرنى متأثر بالأستاذ رجائي !! في إيه أنا متأثر برجائي ؟؟ حياتي مهرجانة .

لطفية : تقدر تبقى أحسن من كده .. أنا عارفه إنك تقدر عزت : مش لوحدى يالطفية.. ما أقدرش أبقي لوحدى أحسن من كده.. لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده.

لطفية : انت ما تعرفش تفكر في نفسك أبدا ؟ .. عزت : عمري ما فكرت في نفسي .. ولا فكرت في أهلي . قبل ما أفكر في الناس اللي أنا عايش معاهم.. أنا إيه !! وانتى إيه !! وأبوكي إيه .. واحد .. واحد .. اثنين .. ثلاثة .. مليون ... من عشرين مليون . من عالم بحاله . (١٣٨)

لا يكف عزت طوال المسرحية عن الحديث بلسان المجموع وفي رأي أن هذا نتاج طبيعي لتأثر الكاتب بالفكر الاشتراكي، مما يجعل المتلقي يلمح في شخصية عزت شخصية نعمان عاشور نفسه ، وهذا أمر وارد فكلاهما - عزت ونعمان - ابنا شرعيان لمرحلة ما قبل الثورة وما بعدها إضافة إلى أنهما فنانون أحدهما يعبر بالفرشاة والألوان والآخر يستخدم الكلمة وسيلة للتعبير .

عزت : يا لطفية .. هو أنا باتكلم عليه وعليكي !!

لطفية : آمال بتتكلم على مين !!

عزت : اخرجي من نفسك شوية !! اخرجي من نفسك .. !!

لطفية : أنا عارفة إنك بتتكلم عن مصر الجديدة .

عزت : باحلم !! زي أبوكي ما بيقول ا باحلم ا مش كده ؟.. فهميه إننا جيل شال على

أكتافه حمل كبير .. حضرنا حرب ست سنين واحنا في عز شبابنا .. ونتيجتها

إيه .. عشنا ولسه عايشين .. فى غلا .. وفي ضينك وفي بدروم ...

لطفية : الغرابة يا عزت لك أفكار ...

عزت : مش حقيقية ؟؟

لطفية : حقيقة ... بس بعيدة عن أفكار الناس ...

عزت : إزاي !! هما الناس مش عارفين أسباب المصائب اللي كانوا عايشين فيها !!
أمال قاوموا الانجليز ليه ١٢ وكرهوا الملك وشالوه ليه ١١٢ وحاربوا الاقطاع
ليه؟ الناس دايمًا ضد اللي يظلمهم ومع اللي ينصفهم والحلم اللي أنا
باحلمه صحيح يا لطفية.. احنا داخلين على حياة جديدة ولازم نعيش في مصر
تانية ... مصر جديدة . (١٣٩)

إنَّ النبوة الحماسية العالية في صوت عزت والتي تصل إلى حد الخطابة
والمباشرة تعكس ثورية الكاتب نفسه ووقوفه وراء الشخصية التي تحمل نفس الفكر الذي
يعتقه ، فتصبح شخصية عزت بمثابة المرأة الصافية التي تعكس " أيديولوجية " الكاتب
تجاه قضايا مجتمعه . وعلى الرغم من وعي عزت بالطبيعة الدينامية للمجتمع بيد أنه أحياناً
يبدو وكأنه تأثر رومانسي تغلب عليه مثاليته من جهة، ومن جهة أخرى يقع تحت تأثير
أفكار برجوازية اكتسبها من خلال معاشته لأصحابها فترة طويلة ، مثل فكرة الأصل . التي
تجعل انتظاره تشوبه رائحة الانتظار السلبي فيبدو فاقداً للثقة في ذاته أحياناً رغم قدرته
على الفعل - ويظهر ذلك بوضوح عندما تحاول طبقة الانتهازيين قتل الحلم بمصر الجديدة
عن طريق غواية لطفية ووقوعها لفترة في براثن حياتهم . دفعها إلى ذلك ضغط أبيها من
جهة وغياب عزت من جهة أخرى .

عزت : انتي عارفة أبويا إيه ؟ أبويا مين :: حسين محمد الهجان .. أبويا كان فراش
في جمر ك اسكندرية دلوقت بيشتغل في محل فراشة عنده تسعة أولاد ..
أنا السابع .

لطفية : أحسن من أبويا .. ثم ما سألتكش عن أبوك ..
عزت : الأستاذ عبد الخالق صادق .. محاسب قانوني .. خبير ضرائب وعنده مكتب
.. وإيراد .. من عيلة .. أبوه صادق بك محمد لازم كان مهندس أو مستشار
حاجة كبيرة .. زي المرحوم جوز الست خالته ..

لطفية : تفكر أنا كده يا عزت ؟

عزت : مش عارف .. مش عارف أمال حصل لك إيه .. اتغيرتي ليه ؟

لطفية : أنا متغيرتش .

عزت : الوسط .. الوسط في مكتب المحاسبة .. قدامك شبان كثير .. كلهم أحسن مني
بيشتغل ، ويكسبوا ... ويلبسوا شيك .. وساكنين في عمارات .. ويمكن
فيهم اللي عنده اتمبيل ...

لطيفة : كلهم عندهم اتمبيلات .

عزت : أنا آسف يا لطيفة .. برضك أنا طموح .. يهمني أعيش كويس ومرتاح ..
وكفاية عليكي بدرونات .. كفاية . (١٤٠)

يتغلب عزت على هذه الأفكار بقوة إرادته ، أو بقوة احتماله - على حد تعبيره -
وبذلك يكون قد قطع شوطاً طويلاً في رحلة انتظاره نحو تحقيق حلمه ، فيقف تسانده لطيفة
ضد جيل كامل من الانتهازيين الذين يتمسكون بأحلام فردية تافهة .

عزت : أنا فقير وحياتي فقيرة - وما عنديش حاجة . قوة احتمال ويس ..
كل اللي عندي قوة احتمال ويس .. كل اللي عندي قوة احتمال ، وأمل
عريض ...

لطيفة : انت أحسن من أحسن واحد فيهم انت أحسن منهم كلهم .. لو
كنتش شفتك وعرفتك قبل ما أعرفهم ، أي واحد فيهم كان ممكن يعجبني ...
دول فارغين تافهين .

عزت : دا كلامي أنا يا لطيفة .. دا الكلام اللي أنا كنت باقوله لك عن الناس دول واللي
زيهم..... أنا باستغرب أبوكي بمنعك عني إزاي ...

لطيفة : أبويا كان اللي يهمه إني اشتغل واكسب .

عزت : وتلاقى واحد يجوزك .. وتبقى في وسط ثاني ، ما هي دي الحلقة المفقودة هيه
دي الحلقة المفقودة يا لطيفة ...

لطيفة : مش فاهمه يا عزت بتقول إيه ... ١٢

عزت : شوفي الأستاذ رجائي .. لكن رجائي أصله كان غني .. شوفي مين ؟ شوفي
أبوكي .. كل واحد عاوز يتشعبط مع اللي فوق .. عاوز ينط يطلع الهرم
والهرم بيتبسط بينزل لتحت بينزل بسرعة .. خليكي معايا يا لطيفة .. خليكي مع
الناس اللي تحت .. ما انتش قد اللي فوق (١٤١)

وكلمات عزت في الحوار السابق تلقي الضوء على ملامح الانتظار في النص ، وكذلك تشير إلى خط الصراع الرئيس في النص كل واحد عاوز يتشعبط مع اللي فوق.. عاوز ينط يطلع الهرم والهرم بيتببط بينزل تحت" وحتى تكتمل الصورة - صورة الانتظار وصورة الصراع داخل الدراما- وحتى يمكن تخيل شكل الهرم وهو (يتببط) !! لابد من إلقاء الضوء على ملامح انتظار فكري ومنيرة. يمثل انتظار (فكري ومنيرة) انتظار الطبقة الدنيا في البنية الاجتماعية ، والتي تعاني من الاستغلال المباشر للبرجوازية.. كما تمثلها بهيجة هانم.. ومع ذلك فهما يملكان من قوة الإرادة ما يجعلهما مستقلان بقرارهما الخاص بتغيير مسار حياتهما، والانتقال من مصر القديمة ببذورها المتعفنة إلى مصر جديدة يعيشان فيها حياة كريمة، وقوة إرادتهما هذه هي التي تجعل من انتظارهما انتظاراً إيجابياً ... فما هي "منيرة" تعلن أنها كرهت الخدمة " مش رايحة عند حد .. أنا خارج بلدنا .. مش عاوزة اشتغل في البيوت أنا مش خدامة " .

وكما كرهت منيرة الأرض التي تعيش عليها كذلك كان فكري " المرمطون " الذي يخدم "اللي فوق" و "اللي تحت"، فيقرران الرحيل إلى أرض جديدة وحياة جديدة وأناس جدد بعد أن وعدتهما الثورة بتحقيق الأمان الاجتماعي وإتاحة فرص عمل كثيرة بعيداً عن الخدمة التي تعتبر مهانة وإهدار لكرامة الإنسان.

ومن الملاحظ أن انتظار "فكري" و"منيرة" يسير في خط متواز مع انتظار "عزت" و"لطيفة" منذ بداية المسرحية ذلك لأن كلا منهما يمثل انتظار طبقة وإذا كان الانتظاران يلتقيان في وحدة الهدف - البحث عن أرض جديدة - فإن لكل منهما خصوصية تختلف باختلاف المستوى الفكري والثقافي لدى الشخص ، ولذا يزول العجب من جرأة "فكري" و"منيرة" في هروبهما إذا اعتبرنا أنهما كانا أكثر احتياجاً لتحقيق هذا الحلم على اعتبار أنهما قد قاسيا الأمرين من طبقة "الناس اللي فوق" أينما رحلا !! . تكون خطوة "فكري" و"منيرة" بمثابة المحرك الذي يحرك "عزت" و "لطيفة" نحو الفعل .. ومن ثم يمكن القول بأن تطور الصراع داخل الدراما - على إتساعه - قائم على الانتظار في كل مرحلة من مراحلها :

فكري : أنا مش فهمتك .. قلت لك أخويا واخذ مقالة كانتين في مستشفى .. وحا
أروح اشتغل معاه..تعالى نتجوز .. وأشوف لك شغله في المستشفى ونبعد
من هنا بسرعة .

منيرة : انت فاكرنى عيلة حتضحك عليه ؟

فكري : هاوديني يا منيرة .. دي فرصة .. ما تضيعهاش مني ومنك أنا أبقي لك .

منيرة : وفين هيه المستشفى دي ؟

فكري : في حدايق القبة ...

منيرة : طب ما أنا بنت عمي بتشتغل هناك .. عند واحد مقاول ، ما احنا جينا من البلد
مع بعض .. هيا ودوها للمقاول وأنا جابوني عند المنيلة بتساعتك.....والنبي
لأطاوعك يا فكري..أما أشوف آخرتها معاك إيه !!

فكري : فين حاجتك ؟

منيرة : ما أنا لابس كل اللي خيلتي .. هات حاجتك ..

فكري : ما فيش إلا هدمتين في الأوضة الخشب اللي تحت السلم .. تعالى نجيبهم
ونخرج على طول .

منيرة : مش نقول لهم يا فكري ؟

فكري : حنقول لمين ؟ حد حاسس بينا ؟

منيرة : انت ما لكش عندهم حاجة ؟

فكري : وهما يا مغفله كانوا بيدونا حاجة .. يالله .. يالله قبل ما يخدوا منا بقية العمر
.. الخدمة مهانة يا منيرة . (١٤٢)

رحيل فكري ومنيرة " من غير ما يكون له وظيفة .. ومن غير ما يكونوا
ضامنين اللقمة اللي حيتعشوا بيها ... شجع عزت ولطفية على الرحيل تاركين جميعاً
مصر القديمة بكل ما فيها من عفن إلى مصر الجديدة لبدأوا رحلة كفاح جديدة تاركين
"الناس اللي فوق " ومن معهم من الانتهازين في مكانهم دون حراك .. لتنتهي المسرحية
بهذه النهاية المفتوحة ، فلم يتحقق حلم " عزت ولطفية " وفكري ومنيرة بعد ، وإن خطوا
خطوة مهمة نحو تحقيقه .

فاطمة : سافرت مع عزت .. سافروا مع بعض خلاص .

رجائي : ها .. ها .. ها .. هودا الكلام الجد .. راحوا مصر الجديدة .. وسابونا في
المنيرة .. ها .. ها نفدوا بجلدهم والله جدعان .. والله جدعان
خد اشرب .. اشرب انسى زي ما أنا بانسى .

عبد الرحيم : ابعد عني يا استاذ رجائي .. ابعد عني .. كده يا لطفية تعملها فيه
.. كده يا بنتي.

رجائي : ها .. ها .. ها .. حققت حلمك يا عزت .. ها .. ها .. ها .
عبد الرحيم : ما تضحكش يا استاذ رجائي .. ما تضحكش .
رجائي : تقدر تجري وراهم .. ماتقدرش .. خلاص .. ركبك سابت زي ركبي ..
وقفنا .. وقفنا .. وقفنا مطرحنا .. محلك سر . (١٤٣)

٩ - ١

تمثل مسرحية " الناس اللي فوق " الوجه الآخر وهو تأثير الثورة على طبقة
"الناس اللي فوق" ، مما يجعلها امتداداً " للناس اللي تحت " ، والفارق الوحيد بين النصين
هو الفارق بين وجهي العملة الواحدة ، ففي الصورة الأولى (الناس اللي تحت) تناول
الكاتب التغيرات الاجتماعية بعد الثورة وتأثيرها على الطبقتين العليا والدنيا عارضاً معاناة
"الناس اللي تحت " وانتهازية " الناس اللي فوق " ، وفي الصورة الثانية (الناس اللي فوق)
تابع الكاتب التطورات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع باختلاف طبقاته من خلال
تناوله لسوءات الطبقة العليا ومصيرها الأيل للذبول ، ولمكاسب الطبقة الدنيا التي أصبحت
الآن طبقة متوسطة - في عهد الثورة - وكذلك المكاسب التي يحصل عليها تبعاً أبناء الطبقة
الدنيا في المجتمع تبشيراً بتحقيق العدالة الاجتماعية والتي كانت هي القضية الأولى التي
اعتنى بها كتاب الواقعية الاشتراكية . والموضوع [الخطير الذي تناوله المؤلف في
مسرحيته هو محاولة استخدام الفن الدرامي أي التخطيط النفسي في تصوير التغيرات التي
أحدثتها الثورة في عقلية كل من هذه الطبقات الثلاث وأخلاقها وطريقة نظرها إلى
الحياة] (١٤٤).

والمسرحية تدور حول علاقات عبد المقتدر باشا - سابقاً - وزوجته رقيقة هانم
وأخيه خليل بك بمن حولهم من الطبقات الاجتماعية المختلفة ، حيث فقدت هذه الطبقة -
في ظل الثورة - مجدها الزائف في العهد الماضي ولكن أبناءها مع ذلك يحاولون التمسك

.. بسلوكتهم وعاداتهم مترفعين عن بقية الطبقات الاجتماعية والتي عانت وقاست منهم الكثير حتى ولو كانوا من أقربائهم!! فهم لا يستطيعون تغيير عقليتهم التغير الكامل حتى على مستوى علاقاتهم بأبنائهم أو أقاربهم ممن ينتمون إلى طبقتهم . وفي ظل فراغهم المميت بعد الثورة يديرون وجوههم مرة أخرى إلى أقاربهم ليمارسوا معهم أقذر أساليب الانتهازية ، فها هو " خليل بك " أول من ينقلب على أخيه عبد المقتدر باشا بعد أن كان مستغلاً لنفوذه في الماضي، وها هي " رقيقة هانم " تتحكم في مصير أختها " سكينه " وأولادها متمسكة بخطرستها المألوفة فهي تريد تزويج " حسن " ابن أختها من " ماهيتاب " ابنة أحد الاقطاعيين البائدين ، وهي لا تستطيع أن تتصور كيف يجرو شخص مثل " قنديل أفندي " سكرتير الباشا السابق أو " أنور " ابن الخادمة أن يفكر في الزواج من " جمالات " حتى بعد حصوله على ليسانس الحقوق . أما على الجانب الآخر حيث حسن وجمالات يثوران على هذه الحياة الرتيبة ، فيرفضان هذا التدخل من قبل خالتهما " رقيقة هانم " ، فمصير الجديدة لا تعترف بمثل هذه السلوكيات تنضم إليهما " تيتي " ابنة خليل بك بعد أن اقتنعت -من خلال علاقتها بأبيها وبأبناء طبقتها الفاسدة- بضرورة الاعتراف بزوال المجد القديم وتزوج من حسن باحثة عن مستقبل أفضل في مصر الجديدة، وكذلك يتم زواج أنور من جمالات . لتنتهي المسرحية بالضياح التام لطبقة الناس اللي فوق حيث لا مكان لهم في مصر الجديدة .

وعلى هذا فخط الصراع الرئيس في النص هو صراع سلوكيات وتفسيرات - إن صح التعبير - بين ثلاث طبقات من طبقات المجتمع وهذا اللون من الصراع يتطلب تطوراً في الشخصية كلما تقدم خط الصراع خطوة إلى الأمام . وطرفا الصراع هنا جيلان ولذا يمكن اعتبار الصراع صراع أجيال سواء على مستوى الأسرة أو على مستوى المجتمع ككل .

يمثل الانتظار بعداً من أبعاد هذا الصراع يمكن رصد داخل الدراما . وأهم ملامح هذا الانتظار أنه بدأ ينحى منحى جماعياً عند " الناس اللي تحت " بينما لا يزال فردياً عند مجموعة " الناس اللي فوق " ومرد ذلك إلى تطور حركة المجتمع على المستويين الفني والواقعي ، فالمكاسب التي حققتها طبقة " الناس اللي تحت " أصبحت الآن كبيرة، فساكن البديروم الآن أصبحوا في الدور الثاني (طبقة وسطى) والطبقة الدنيا نالت

قسطاً كبيراً من المكاسب وتنتظر المزيد ، فالخادمة منيرة في " الناس اللي تحت " تزوجت وأصبح لها الآن ابن اسمه " أنور " تخرج من كلية الحقوق ، وكان أبوه من قبل " طباحاً " عند الناس اللي فوق ، ومع اتساع رقعة المكاسب تتسع أيضاً رقعة الانتظار وتصب في شكل واحد من شكول الانتظار وهو الانتظار الإيجابي الجماعي .

ومع انكماش طبقة الناس اللي فوق تتكمش أيضاً رقعة الانتظار وتصبح مغرقة في الفردية والذاتية ، فتغلب عليه سمة الانتظار الفردي الذي تتوع بين الإيجابي والسلبي . تبدأ المسرحية ، حيث عبد المقتدر باشا يعيش في سراياه بالزمالك منتظراً أن يكون له دور في الحياة بأي شكل من الأشكال وقد أصبح الآن يعيش بين الجدران ، يحاول عبد المقتدر استعادة بعض من نفوذه القديم عن طريق عقد الصفقات المشبوهة مع إحدى الشركات الأجنبية التي كان يرأس مجلس إدارتها في يوم من الأيام .. يحاول أخوه " خليل بك " إقناعه بعدم جدوى هذه المحاولات في ظل الأوضاع الجديدة .

خليل : قصدى أنك تبعد بقه عن حكاية الشركات دى . . كفاية قوى . . كفاية عليك كده حضيع نفسك وتضيعنى معاك .

الباشا : حتى الخوجات راخرين عاوزين يشيلونى من البى أو بى كمان !!
خليل : الأوضاع اتغيرت . يعنى هما اللي كانوا مثالك من الوزارة !! واللا هما اللي سيبوك التمن شركات اللي كنت فيها ؟! القوانين اتغيرت . يا عبد المقتدر الحالة - اتغيرت !! والشعب عاوز كده .

الباشا : أنا مش طمعان فى حاجة من الشعب يا خليل . . من امتى انت راخر بتقول الشعب .

خليل : يبقى تبعد أحسن لك ، احمد ربنا اللي مدخلش محكمة الغدر ! واحمد ربنا ! اللي لسه عندك عزبة وفلوس وأسهم وسندات ! خسرت إيه ؟ خسرت إيه لغاية دلوقت يا عبد المقتدر ؟

الباشا : انت متسلط على يا خليل !!

خليل : أنا باتكلم على اللي شايفه ... الباشوية ماراحتش منك لوحدك .. أنا ما كنت بيه ولغوني .. بس أنا وضعي غير وضعك .

الباشا : ماخلصنا من الألقاب ! لسه حاتعيد حكايتها !! عليه العوض في الباشوية بقى .

خليل : اسمعني يا عبد المقتدر.. المسألة موش مسألة ألقاب وبس .. وجودك والماضي
بتاعك أصبح غير ضروري للحياة العامة . المفروض كده . (١٤٥)

يحاول خليل إقناع عبد المقتدر ليس خوفاً على أخيه كما يدعي ، وإنما أنانية
وانتهازية يحاول إخفائها في ثوب الشفقة والحرص على مصلحة أخيه ، فهو باسم الحرص
يحاول إقناع أخيه أن يبيع سيارته الفارهة التي تعد رمزاً للعهد البائد ، وأن يقلع هو
وزوجته عن البذخ والأبهة الكاذبة !! رغبة منه في الحصول على ميراث أخيه .
وشخصية خليل بهذه الصورة البشعة تعيد إلى الأذهان شخصية "عبد الرحيم" الكمساري
في "الناس اللي تحت " والذي كان يردد شعارات جوفاء منتظراً فرصة سانحة للقفز إلى
قمة الهرم الاجتماعي يواصل خليل حزب الأعصاب على أخيه ، ويواصل عبد
المقتدر استسلامه مما يدفع إلى القول بأن انتظار عبد المقتدر انتظار سلبي وانتظار خليل
انتظار إيجابي ، فهو يسعى لتحقيق الفعل و الهدف والغاية، أما عبد المقتدر فلا يملك إلا
الاستسلام لأخيه وزوجته وللأمر الواقع .

خليل : يا عبد المقتدر انت ساعدتني في زمنك كثير . وأنا دلوقت لازم أساعدك
وأنقذك من نفسك ومن هوسة مراتك .. أنا عارف إن هي اللي بتترقك
..... وحا تفضل تترقك لغاية ما توقعك على وشك .. عاوزاك تستني باشا
زي ما كنت باشا ووزير زي ما كنت وزير (١٤٦)

وانتظار "عبد المقتدر باشا" بهذه الصورة يعدّ امتداداً لانتظار "رجائي" في "الناس
اللي تحت " ، فكلاهما زال مجده القديم ، وكلاهما ينتظر عودة المجد الزائف ، وكلاهما
بلا عمل إضافة إلى التشابه التام في سلبية الإنتظار وعدم القدرة على مواجهه .

خليل : طول ما الرولز دي قدامك وقدام مراتك ... وطول ما انتوا
بتركبوها وأيامكم السوداء اللي حتفضل ركباكم ابعدوها عنكم وانتم
تبعدوا عن الهم اللي راح .

الباشا : انت حتضيع على الصلا كمان ! سييني يا خليل .

خليل : أنا حتصرف أنا بقى من نفسي .. حا اتصرف زي ما قلت لك يا
عبد المقتدر .

الباشا : يارب رحمتك .. موش ناقص إلا خليل أخويا كمان يبقى ضدي .. (يرفع يديه بالتكبير) .. الله أكبر .. الله أكبر .

خليل : انت بتهرب مني في الصلا يا عبد المقتدر .. لو طلعت السما . حا اتصرف بنفسى . (١٤٧)

يظل عبد المقتدر بهذه الصورة الممسوخة حتى نهاية المسرحية . يستسلم استسلاماً تاماً لطغيان زوجته " رقيقة هانم " والتي تمثل قدرة العاتي ، يفشل في كل شيء -مثل رجائي تماماً - يحاول كتابة مذكراته السياسية - في لحظة من لحظات توهمه بأنه مازال باقياً في أذهان الناس - لتكون تعبيراً عن بقائه ، وهو في الحقيقة [منسحق على مستوى الواقعيين : الفني والنفسي ، فمن حيث الواقع الفني تراه وقد أنهى كيانه فعلاً باستبعاده من كل المناصب ، وأما من حيث الواقع النفسي فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه] (١٤٨) بل لقد أصبح نكرة يقدم للناس ببطاقة شخصية ذاق الأمرين في استخراجها حيث وقف في طابور واحد مع العمال والصناعية !! وهذا معناه الانسحاق التام لشخصيته القديمة .

وكما لجأ "رجائي" إلى الخمر حتى ينسى أيامه البائدة ، لجأ عبد المقتدر كذلك إلى الخمر حتى ينسى كل شيء ، فهو محاصر من الجميع ، من أخيه ، ومن زوجته ، ومن سكرتيه ، بل ومن المجتمع كله .. ينتهي به المطاف إلى لا شيء بعد أن سيطر عليه وهم زرعه خليل في قلبه وهو أن زوجته سوف تدس له السم حتى تتخلص منه .

الباشا : .. عاوزة يكتب لي مذكراتي السياسية علشان أهديها للشعب قبل ما أتسى ..
رقيقة : تعالى بلا خيبة .. وهو حد كان حيفتكرك بعد كده .. إذا كان أخوك نفسه
سابق! شعب مين! شعب مين! حد عاد حاسس بيك!!

الباشا : إزاي يا رقيقة!! أمال دول جايبين هنا ليه!! (مشيراً إلى النظارة) .

رقيقة : جايبين يتفرجوا عليك ..

الباشا : (للجمهور) تتفرجوا علىّ ، ولا تضحكوا عليها!!

رقيقة : اقفلوا انتوا الستارة (وهي تشير للجانيين) كفاية كده فضحتونا!! فضحتونا!!
فضحتونا!!

الباشا : خلوها مفتوحة! ما تقوموش .. ما تسيبونيش لوحدي حاتسمني .

رقيقة : تعال هنا بتكلم مين ١٢

الباشا : الشعب يا رقيقة (مشيراً إلى الجمهور ومصرأً على البقاء) الشعب ببسقف لى ..
رقيقة : ببسقف على خبيتك (وتجره إلى الداخل) تعالى .. تعالى ... (١٤٩) .

ينتهي انتظار "عبد المقتدر باشا" بهذه الصورة البشعة ، كما انتهى انتظار "رجائي" في مسرحية "الناس اللي تحت" الأمر الذي نفع أحد الباحثين إلى القول بأن [نعمان يفرض / نهايات "متمذهبة" بالواقعية الاشتراكية على معظم مسرحياته ، مما يكاد يحولها إلى بوق لأفكار ماركسية مسبقة] (١٥٠) .

ومن نماذج الانتظار الفردي في النص "انتظار رقيقة هانم" وهي شخصية رسمها الكاتب بدقة ولا سيما إذا قورنت بشخصية اختها "السبت سكيمة" فمن خلال التقابل بين الشخصيتين يظهر التناقض في السلوك الناتج عن احتكاك كل منهما بالآخرى كشقيقتين كل منهما في واد.

فرقيقة تتحدى كل التغيرات الاجتماعية التي طرأت بعد الثورة ، فهي تتمسك بأخلاق وسلوكيات طبقتها مترفعة عن هم دونها حتى ولو كانت أختها، فلم تستطع بعد تغيير عقليتها التغير الكامل [الذي تستوجبه الثورة فهذا التغير ليس أمراً سهلاً ولا سريع المئال وبخاصة عند الأشخاص الذين طال إلفهم لهذا النوع من الحياة الفاسدة المتفطرة] (١٥١) . فهي تحب المظاهر ، والتسلط على الآخرين بداية من خدمها ومروراً بأختها وأولادها ونهاية بزواجها ، ولذا تظل من بداية المسرحية حتى نهايتها منتظرة ساعية نحو تحقيق حلمها في البقاء والتمتع بالسلطة والجاه ، تعيش حياة اجتماعية خاصة وتميل إلى الاختلاط بطبقة الوزراء وغيرهم .

وبهذا يكون انتظارها إيجابياً لأنها تسعى وراء تحقيق حلمها دون استسلام، وعلى الرغم من خسارتها لكل المعارك التي تخوضها مع الآخرين بيد أنها تسعى جاهدة حتى تحقق جزءاً من حلمها على المستوى الفردي تماماً كما فعلت "بهيجة هانم" في "الناس اللي تحت"، فكلتاها حققت رغبتها في التسلط (بهيجة) تمارس تسلطها على "رجائي" ورقيقة تمارس تسلطها على "عبد المقتدر" وجميعهم ينتمون إلى طبقة واحدة، لذا فقد حققت كل منهما رغبتها على المستوى الفردي واخفقت في تحقيقها على المستوى الاجتماعي نتيجة لما حدث من تغيرات في البنية الاجتماعية

رقية : ... يعني شايفني مبسوفة قوي من الجمعيات واللى فيها ؟!..... اليومين
دول زادت يا خليل بك .. بقت كلام فارغ .. قال عايزين يدخلوا فيها
الموظفات. والقروود بتوع الجامعة .. والشوية المساخيط اللى بيشتغلوا في
البنوك والشركات !!

خليل : ما دام جمعية نسائية يا رقيقة هانم ، لازم تتضمن لها كل أنواع السبات
رقية : ماهو الكلام ده اللى ماشي.. ما عايش ناقص بقي إلا تدخل أم أنور معانا. (١٥٢)
بعد أن فشلت " رقيقة هانم " اجتماعياً تمارس هوايتها في التسلط على أختها
وأبنائها فما هي تتنازل وتزورهم في حي الحلمية بعد طول انقطاع دام خمسة عشر عاماً!!
حاملة معها مشروعاتها التي تعيد فيه تخطيط حياة أختها وأبنائها حتى يصعدوا إلى درجة
عليها من درجات السلم الاجتماعي عروسة لحسن ابن أختها من علية القوم وعريس
لجماليات ابنة أختها !! ولكي يتم المشروع لابد أن يتغير سلوك حسن وتصرفاته ومظهره
حتى يصبح لائقاً بـ " ماهيتاب " ابنة إكرام بك .

رقية : موش عاجبني حسن أبداً. مش حيمشي مع ماهي تاب.. ولا حيجاريها.. أنا
مكسوفة والله مكسوفة من اللى حيحصل بعد ما يتجوزها.. لازم يتربي ويتعلم..
سكينة : إزاي يا أختي ! ماهو متربي ومتعلم ! ده مهندس يارققة .

رقية : أنا عندي مايكونش حاجة خالص ويبقى بتاع اتيكيت ا.. لكن ده لايعرف
يلبس ولا بيعرف يتكلم.. ولا بيعرف واجب .. موش فاهمة .. هي غلطتك
ياسكينة ، وغلطة أبوه . (١٥٣)

وتفشل محاولاتها ، فلا تجد بداً من ممارسة سلطانها على زوجها "عبد المقتدر"
المستسلم منتظرة موته حتى يؤول لها ميراثه كاملاً وهي من أجل ذلك تخوض معركة
الانتهازية بضراوة مع عدوها الشرس "خليل بك" ليكون انتظارها في جميع مراحلها مسائراً
لخط الصراع في جميع مراحلها أيضاً .

رقية : اسكتي .. ما انتش عارفة عامل فيه إيه ! ده ملخبطه وملخبطنا وملخبط الكل
... كنا ناقصين بنك كمان ١٢

سكينة : بس يا رقيقة .. مالوش لازمه الكلام ده ..

خليل : خديها من قدامي الساعة دي .

رقية : تاخذني من قدامك !! وأنا واقفة قدامك والآن أنت اللي واقف قدامي ؟! قدامنا كلنا .. سادد علينا السكك .

خليل : بتتمنى له الموت ! بكره تسميه !!

رقية : اسمه ؟ أنا اللي حا اسمه ؟! (١٥٤)

ويمثل انتظار خليل بك نموذجاً للانتظار الفردي الإيجابي أيضاً ، فهو انتهازى ليس له مبدأ ثابت ، لا تهمة سوى مصلحته الشخصية وفي سبيلها يلون جلده كالحرباء ، يعرف من أين تؤكل الكتف، متمرس بأساليب الحيل والخديعة التي صاحبت عهد الاقطاع فيما قبل الثورة ، وهو اليوم يحاول أن يحتفظ بنفس مستواه المعيشي - الارستقراطي - السابق على أكتاف الآخرين من أبناء طبقة الذين دالت دولتهم وتقوضت أركان مجدهم العريض في عهد مصر الجديدة. فيحاول استنزاف ما تبقى لشقيقه الأكبر عبد المقتدر باشا من مال وعقار مستخدماً حرب أعصاب من لون خاص رافعاً شعارات لا يؤمن بها - كما أثرت سابقاً - وفي إحدى عمائر أخيه يجعل من شقته حانة للخمر والنساء والراقصات وليسالي الأئس ، ثم يتهم زوجة أخيه بأنها تتوى أن تدس لأخيه السم في الشراب لتصيب من ورائه إرثاً كبيراً ويحاول إقناع أخيه بذلك سعيّاً وراء إغرائه بعمل توكيل له في معاملته المالية بعد أن تحالف مع " قنديل " سكرتير أخيه الخاص .

و يدخل خليل بك في صراع مع أبنته يشبه إلى حد كبير ذلك الصراع الذي كان بين عبد الرحيم وأبنته لطفية في الناس اللي تحت ، والفارق الوحيد هو الفارق بين طبيعة كل من المسرحيتين [فخليل بك لا يعاني ضائقة مالية ، ولا يكافح في سبيل لقمة العيش - كما كان يفعل عبد الرحيم - وهو بالتالي لا يسعى لصعود الهرم الاجتماعي عن طريق عمل مجز تقوم به أبنته، إنما هنا أمام طبقة منحلة خلقياً ، والصراع بين الأب وابنته يقوم على استهجان البنت لسلوك أبيها] (١٥٥) وكما كانت لطفية حائرة بين سلوك أبيها وشجعاراته ، وكما كانت هذه الحيرة دافعاً لثورتها عليه، كان سلوك خليل بك دافعاً لثورة أبنته " تيتسي " عليه، وعلى هذا الجو المقيت الذي يعيش فيه، فتتجر منزل أبيها إلى بيت إحدى خالاتها، فتطالعهما إحدى صور الخسة والتذالة متمثلة في محاولة أبناء خالتها الاعتداء عليها وسلبها أعز ما تملك . فيستقر بها المقام في النهاية عند " الست سكيمة " في الحليمية فتجد في الجيل الشاب " جمالات " رفيقة الصبا و " حسن " الرجل الذي دفعته شهامته ونخوته يوماً أن

ينتزع شقيقته من قصر الباشا حيث كانت خالتها "رقية" تعاملها معاملة الخاديمات .
ويستقر بها المطاف عندهم بعد أن أعلنت ثورتها على أبيها بل أعلنت انسلاخها من هذه
الأبوة. وعلى هذا تكون "تيّتي" شخصية منتظرة حائرة منذ بداية النص وختني نهايته،
فانتظارها انتظار فردي في البداية يتحول إلى انتظار جماعي عندما تلتقي بحسن
وجمالات ولعل هذا الحوار بين "خليل بك" وابنته "تيّتي" يبين الصراع القائم بينهما من
جهة ومن جهة أخرى يبين الفارق بين انتظار كل منهما .

خليل : وليه ده يطردك وده يطردك . تعالى انزلي معايا من دلوقت احنا جا بقعد شهرين
ونعزل على طول .. ما عدتش محتاج له ، ولا محتاج لمراته .. أنا حاسا اتجوز
نهائي .. جواز استقرار .

تيّتي : ثاني !!

خليل : مستقر .. علشان خاطر ك أنا حاسا اتجوز جلفدان هانم بنت عم ماما ، وحاسا اكسون
وكيل أعمالها .

تيّتي : علشان خاطر ك أنا !

خليل : لراحتك ولراحتي . علشان نعيش مع بعض ...

تيّتي : دي ست كبيرة . أكبر منك بكثير ...

خليل : معلش : أنا حاسا اضحى وأغوضك اللي فات .. عندها فيلا على البحر في الزمالك
حاسا أفرش لك فيها جناح بحاله . وتعيشى مرتاحة .

تيّتي : على قفا جلفدان هانم !

خليل : موش أحسن ما أنتي عايشة كده ؟!

تيّتي : كده ازاي !!

خليل : في بيوت الناس

تيّتي : وايه اللي معيشني في بيوت الناس ؟!

خليل : عقلك وتصرفك .. وجنونك .

تيّتي : أنت بتضحك على نفسك ؟ والا بتضحك على ! لكن برضه هو عقلي . أنا اللي
طاوعت عقلي . ايه اللي يخليني أجي علشان أقابلك ! إذا كنت ما حولتش تسأل
عني أنا فين ؟ والا عايشة ازاي ؟ والا عامله ليه ؟!

خليل : (صارخاً فيها) طفشانة وهربانة . طول عمرك .. بتطفشي وتهربي من كل حته
ولا بتطاوعيني ولا بتسمعي كلامي . هو أنا موش أبوكي (يهزها) موش
أبوكي !!

تيتي : (باكية) اسأل نفسك !! (١٥٦)

حتى هذه اللحظات وانتظار تيتي انتظار فردي ، يدور على نطاق واحد والصراع
أيضاً صراع فردي بين الأب وابنته ، وعندما يصل الصراع بينهما إلى مداه بدخول
'حسن' كطرف ثالث مساند لـ 'تيتي' يتحول انتظار تيتي إلى انتظار جماعي وكأن تنقلها
بين الطبقات كان بحثاً عن طبقة تختلف تماماً عن طبقتها الفاسدة والمنحلة خلقياً - على ما
في هذا التقل من إدانة واضحة من الكاتب لطبقة الناس التي فوق - وينتهي بها المطاف
إلى طبقة 'حسن' و 'جمالات' و 'الست سكيانة' معلنة أنها أشرف الطبقات، وأن
'حسن' أشرف من أبيها نفسه .. وهذا في حد ذاته نتيجة من نتائج انتظار حسن وطبقته
المتمثل في 'المزيد من المكاسب في ظل مصر الجديدة' .

تيتي : حسن أشرف منهم كلهم . وأشرف منك أنت كمان !!

خليل : بتقولي إيه يابنت ...

تيتي : أنت ليك حق يا حسن .. دول طبقة فاسدة .. وجودهم في حياتنا هو اللي فسد
حياتنا. ما عدش لازمه لوجودهم أبداً .

خليل : بتقولي إيه يابت ...

حسن : ابعد عنها .. أوعى تقرب إيدك منها !!

خليل : حضرتك بتمنعني عن بنتي !!

تيتي : أنا موش بنك يابابا ... أنا موش بنت حد .. خليك بعيد عني . (١٥٧)

وقد لعب الانتظار هنا دوراً بارزاً في البناء الفني للنص حيث ولد الانتظار خطوطاً
جديدة من خطوط الصراع - تمتد بصورة أفقية - داخل النص . فقد كان انتظار عبد الرحيم
الصعود إلى قمة الهرم الاجتماعي وسعيه نحو ذلك سبباً في خلق صراع بينه وبين ابنته
لطفية ومن خلاله أدان الكاتب طبقة الناس التي فوق ، وكذلك فعل خليل بك ، فقد كان
انتظاره سبباً في خلق صراع مع ابنته ومن خلاله أيضاً أدان الكاتب وبشدة طبقة 'الناس
اللي فوق' وكما صب انتظار لطفية في مجرى انتظار 'عزت'، كذلك صب انتظار 'تيتي' في

في مجري انتظار "حسن" ليتحول الانتظار إلى انتظار جماعي، انتظار جيل بأكمله، والفارق الوحيد بينهما هو الفارق الزمني بين الجيلين، الجيل الأول -جيل عزت ولطفية- يمثل جيل الحرب العالمية الثانية ومرحلة بداية الثورة، والجيل الثاني يعد امتداداً للجيل الأول فهو جيل الثورة، حقق بعضاً من أحلام "عزت ولطفية" وينتظر المزيد.

على أن صورة الانتظار الفردي في النص غير قاصرة على طبقة "الناس اللئلى فوق". وحدهم وإنما تتعداها إلى غيرها من الطبقات، فيمكن ملاحظتها ورصدها عند طبقة "المتسلقين" من أمثال "قنديل أفندي" السكرتير الخاص لعبد المقتدر باشا، وهذه الطبقة يتحتم وجودها في أي عصر وفي أي مكان، وهي طبقة غير راضية عن وضعها الاجتماعي، بل تحاول دائماً التسلق إلى درجة أعلى في درجات الهرم الاجتماعي، "وقنديل أفندي" يعد امتداداً لطبقة "فاطمة البلانة" في الناس اللئلى تحت، فهو يتبع الباشا كظله -عندما كان في مجده القديم - مثلاً كانت تفعل "فاطمة البلانة" مع الست بهيجة، وصولي يجري وراء مصلحته الشخصية، وبعد زوال مجد عبد المقتدر باشا بعد الثورة، يتخلى عنه ويتجه إلى "خليل بك" وتأمراً معاً ضد الباشا.

ويرى "قنديل" حائراً بين المجد القديم للباشا والمكاسب التي نالها من ورائه وبين الأوضاع الجديدة، وعندما يشعر بزوال أمجاده وأقول دولة الباشا يغير جلنده كالحرباء منقلباً على أولياء نعمته، محاولاً التقرب إلى جمالات ابنة أخت "رقية هانم" لعله يجد في الارتباط بها ما يرضي طموحه وتطلعه الاجتماعي. وعندما يحاول قنديل التقدم رسمياً لخطبة جمالات يحول ماضيه القذر وخوفه من "رقية هانم" دون تحقيق هذا المطلب فيؤثر السلامة ويتجه مرة أخرى إلى "خليل بك" بعد أن شعر أن مصلحته الآن مع "خليل بك" المتحكم في ثروة أخيه، ومن ثم فانتظاره انتظار إيجابي له خصوصيته - التي تميزه عن بقية شمول الانتظار الفردي الأخرى في النص - إن صح التعبير - ذلك لأنه نموذج لطبقات اجتماعية لأبد منها، لا يمكن أن تحيا إلا كأذناب للطبقة العليا، فهو باختصار "كلب" على حد تعبير عبد المقتدر باشا. شريف من لصوص الليل على جند تعبیر حسن !!

حسن : مصاهرة !! عاوز تتجوز ١٢

قنديل : عاوز أتشرف بايد الست جمالات

حسن : كده ١٢ انت عندك كام سنة يا سيد قنديل ١٢.

قنديل : فوق الأربعين لكن يعني . . نشأتي الدينية .. وانشغالي في السياسية ربنا عصمني من المعاصي!

حسن : أنت عارف إن أختي جمالات عندها عشرين سنة ؟

قنديل : للراجل الحي عمره ما يعجز يا حسن بك

حسن : لكن أنا سمعت إنك سبق اتجوزت يا سيد قنديل ...

قنديل : مرة واحدة ١٢

حسن : طيب ما كفاية .. الناس موش مفروض تتجوز إلا مرة واحدة وكفاية ..

قنديل : سيادتكم موش مرحب

حسن : أنا شخصياً ما عنديش اعتراض .

قنديل : يا سلام .. أبقي فهمت غلط .. وأنا عشمي كبير قوي يا أستاذ حسن ..

حسن : بس تفكر خالتني رقيقة توافق ١٢

قنديل : الله أكبر ! أمال أنا جاي لحضرتك ليه !! انت راجل صريح واللي في قلبك على

لسانك . وأنا حابقي معاك صريح .. تسمح لي بقي .. (يقوم من جواره)

حسن : على فين يا سيد قنديل ١٢ موش تستنى أما تقابل العروسة ١٢

قنديل : لا .. ما هو دي حاجة تانية .. أنا بس كنت باتكلم من باب العشم (وهو يسير

كالهارب)^(١٥٨) وكما انتهى انتظار " فاطمة البلانة " بمكاسب مادية في " الناس اللي

تحت " حيث حصلت على عقد إيجار وعلى عبد الرحيم، ينتهي انتظار قنديل أيضاً

بمكاسب مادية مستمرة مع " خليل بك " وجلفدان هانم .

أما صورة الانتظار الجماعي الإيجابي واضحة عند أبناء " الناس اللي تحت " ،

وترجع هذه الصورة - كما أشرب أنفاً - إلى التغيرات الاجتماعية التي بدأت تؤتي ثمارها

بعد ثورة يوليو، فقد أتى بحث عزت ولطفية عن أرض جديدة وقيم جديدة بثمار واضحة

متمثلة في شخصية "حسن" و "جمالات" ومعهم "تيتي هانم" ، بل واتسعت الرقعة فشملت

"أنور" وأمه ، وأنور في مسرحية "الناس اللي فوق " نتاج حتمي لزواج " فكري ومنيرة

"في " الناس اللي تحت " ، ويعتبر أنور الابن الشرعي لثورة يوليو فقد حصل على ليسانس

الحقوق وعلى الرغم من أن أمه لا تزال خادمة عند الناس اللي فوق بيد أنه يتطلع إلى

المزيد من المكاسب ، فقد أحب " جمالات " وارتبط بها على الرغم من أنف " رقيقة هانم " وهذا في حد ذاته معناه التبشير بإذابة الفوارق الطبقيّة من المجتمع بأكمله .

وهذا هو الذي صيغ انتظارهم جميعاً بصيغة الانتظار الجماعي الإيجابي ، فهو انتظار طبقة بأكملها ، أو أن شئت الدقة فهو انتظار طبقتين كانت السمة المميزة له هو اتحاد الطبقتين في مرحلة من مراحله -الانتظار- ولما لا ؟ والهدف واحد والغاية واحدة وهي التحرر التام من سيطرة الطبقة البائدة والحصول على مزيد من المكاسب في ظل التغيرات الاجتماعية المتلاحقة .

وحسن هنا شخصية ثورية تعد نتاجاً حتمياً لإيجابية عزت الرسام ، فهو الآن يسكن مع أمه واخته في حي " الحلمية " واختيار الكاتب للمكان هنا له دلالاته الدرامية ، فحي الحلمية هو الحي الذي قاد لواء الثقافة في مصر ، ففيه كانت أول مدرسة ثانوية للبنين (الخدوية) وأول دار كتب أنشئت في القاهرة ، بينما تسكن الطبقة العليا (عبد المقتدر - رقيقة - خليل) في حي الزمالك . وحسن ابن الحلمية وخريج الهندسة دائم التبرم من رقيقة هانم ومن معاملتها لهم وبتدخلها - دون وجه حق - في شئونهم الخاصة ولذا فهو ينتظر التحرر التام لأسرته - التي هي رمز لطبقة بأكملها - من براثن رقيقة هانم وممن على شاكلتها، وهو في رحلة انتظاره يتخذ خطوات إيجابية تساندها بالطبع التغيرات التي طرأت على مستوى الواقع الاجتماعي، فينبز ع شقيقته من عند خالته رقيقة حيث رأى في وجودها عندها نوعاً من إهدار الكرامة له ولأسرته بل ولطبقتها ، وهو رافض لمنطق خالته على جميع الصور، خاصة رغبتها في أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرستقراطية المنحلة .

رقيقة : وكم ان قاعد بالببجامة في وسط الصالة ! ليه ما تلبس الروب بتاعك ؟ ما عندكش

روب دي شامير ؟ تقول عليك ايه ماهي لما تشوفك ؟

سكينة : ماهي مين يا رقيقة ؟

رقيقة : ماهي تاب اللي خطبتها له .: تقول عليك ايه وانت قاعد من غير روب ؟

حسن : تقول علي ده لابس بيجامة ..

رقيقة : طيب لما تتجوزك وتلافيك قاعد كدة بالببجامة في وسط الصالة ، تقول ايه ؟

حسن : تبقي تفهم إني أنا من اللي بيزهقوا بسرعة من أوضه النوم .

رقية : حتنزل من عينها طوالي !

حسن : وأنا إيه اللي حيوصلني لعينها .. أنا حا استني عند الرجلين !! (١٥٩)

وحسن في رحلة انتظاره الجماعي لا يفتأ يتحدث عن المكاسب التي حققتها ثورة يوليو ساخراً - بلسان الجماعة - من طبقة الناس اللي فوق ، عاكساً بذلك حلم طبقته الذي بدأ يتحقق ، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن نغمان عاشور يقف وراء شخصية حسن كما وقف وراء شخصية عزت . يدل على ذلك النبوة الحماسية والصوت المرتفع في كلام حسن عن الناس اللي فوق !!

سكينة : أنت يا حسن بتكره خالتك !!

حسن : هو ده كلام تقوله واحده ست محترمة !؟

سكينة : لكن كتر خيرها .. خاطبة لك واحدة غنية !!

حسن : ماهي تاب .

سكينة : يا حبيبي انت عارف جاى لها مين .. خالتك رقية اسه قايلة لي حالا .. أقل واحد اتكلم عليها بتاع ألفين فدان !

حسن : ميتين بس !

سكينة : والنبي ألف يا حسن !

حسن : مافيش دلوقت ألوفات .. كله بقا ميتين .. بعد الإصلاح الزراعي (١٦٠)

تتسع رقعة الانتظار الجماعي في النص عندما يتحد انتظار حسن بانتظار تيتي حيث أن الغاية واحدة من انتظارهما ، فكلاهما ينتظر زوال الطبقة العليا من الحياة الاجتماعية سواء على المستوى الفردي (تيتي) أو الجماعي (حسن) .

وعلى الرغم من أن الدافع الذي يحرك تيتي دافع فردي ذلك لأنها تنتمي لطبقة مخالفة لطبقة حسن بيد أنها بعد التقائها بحسن وارتباطها به عاطفياً وبعد اكتشافها مدى الانحلال والفساد الذي ينخر في عظام طبقته تتحد دوافعها مع دوافع حسن وطبقته مما يجعل خط الصراع الرئيس في النص -صراع الأجيال- يتخذ بعداً أكثر جماعية وشمولاً . حسن : موش عارف .. باستمرار شاعر بمرارة.. وروحي هبطانة وفيه ضلمه قدام مني !! تيتي : من إيه يا حسن .. انت ما كنتش كده !؟

حسن : هو يظهر فيه حاجة في حياتنا بتخلينا ساعات نوخم ... زي ما نكون صاحيين من نوم طويل. ولسه بنتتأوب II ... إحنا موش صحينا خلاص .. آمال ليه الكابوس ده لسه عايش في حياتنا ؟

تيتي : كابوس إيه يا حسن ١٢

حسن : خالتي رقيقة اللي سيطرت هي وجوزها على ماضينا ولسه عايزة تفرض نفسها على مستقبلنا.. وأبوكي اللي ضيع حياته وبيهدم لك حياتك .. والشيخ قنديل اللي نازل نهش من كل ناحية .

تيتي : دول لابد من وجودهم يا حسن .

حسن : بس ليه يتدخلوا في حياتنا بالشكل ده ١٢

تيتي : وليه إحنا نسكت لهم ١١٢

حسن : مين اللي سكت لهم .. انتي عارفه يوم ما ضحكت على ماما وخذت جمالات عندها في السرايا .. أنا رحت عملت إيه ؟

تيتي : وأنا كمان ما سكتش لخالتي.. ضربت الباب في وشها ووش ولادها وخرجت عليهم على طول.. قال عايزة تجوزني ابنها كريم الدين .. أهبل وعبيط .. وأبويا موافق ، لأنه غني .

حسن : برضه الست رقيقة عايزه تتحفتني بواحدة من إياهم اسمها ماهي تاب ...

تيتي : لكن دي بتريل... دي برياله يا حسن ١١

حسن : يروحوا يجوزوها للعبيط بتاعك ١١

تيتي : هم مالهم ومالنا ا يجوزونا ليه ١٢

حسن : موش حاجة تفلق يا تيتي ؟ (١٦١)

والكاتب بهذا المسخ والتشويه ، للجيل الجديد من أبناء الطبقة الأرستقراطية ' الناس اللي فوق ' - ماهي تاب وكريم الدين - حيث يصنفهم بالهبل والعبط والتخلف العقلي يبشر بأن هذه الطبقة في طريقها للانقراض، وكذلك يبشر بتحقيق حلم حسن وتيتي في التخلص من هذا الكابوس. الجائم على صدورهم مما يسهم في ايجابية الانتظار ، والذي يصل مداه عندما تواجه تيتي أباه " خليل بك " يعاندها حسن متحدثاً بلسان المجموع .

خليل : أخويا ولا ابن عمي .. دخلك انت إيه ؟ جيت منين الساعة دي ياسي حسن ١٢ ..

تيتي : (تذهب إليه لتقف بينه وبين حسن) .

حسن : من فوق الأرض اللي انتو دستوها برجليكم .. من بيوت النمل اللي مستحوها بطين نعالكم (١٦٢)

وتنتهي المواجهة لصالح حسن وتيتي . - كما أشرت آنفاً - ويتم تراوج الحلمين بعد انتظارهما الإيجابي معلنين انتصار الجيل الجديد - جيل مصر الجديدة - على الجيل القديم من أبناء مصر القديمة .

ومن نماذج الانتظار الجماعي الإيجابي أيضاً في النص انتظار " أنور " وأمه وهما ينتميان للطبقة الدنيا من طبقات المجتمع ، فهما هو أنور حاصل على ليسانس الحقوق وينتظر التعيين في وظيفة ملائمة ، وهو لا يملك النفوذ ذلك لأن طبقته لم تحصل بعد على كل المكاسب المرجوة والمأمولة ، لذا فهو يلجأ في بداية رحلة انتظاره إلى " عبد المقدر باشا " حتى يساعده في الحصول على وظيفة ظاناً أنه لا يزال - عبد المقدر - محتفظاً ببعض مجده القديم ، ولعل مرد ذلك أنه ما زال يعيش وأمه في فلك تلك الطبقة ، إذ إن أمه لا تزال تعمل خادمة عند الباشا . وأنور في طريق انتظاره هادئ الطبع على العكس من حسن الثائر وذلك يرجع إلى الفارق بين الطبقتين ، فحسن كابن للطبقة المتوسطة قد حصل على كثير من المكاسب وينتظر المزيد ، أما " أنور " كابن للطبقة الدنيا فلم يحصل - وقتئذ - إلا على القليل من المكاسب ومن ثم فهو لا يملك قدرة حسن على الثورة ، فهو ما زال في مرحلة إقناع نفسه - بعد الثورة - بأن طبقته ليست أقل من الطبقتين الآخرين ، ولذا فطبقته في المسرحية [لا تزال تعاني من مركب نقص شديد . وقد نجح المؤلف من الناحية الدرامية في تصوير هذا المركب نجاحاً رائعاً في شخصية " أنور " وشخصية أمه ، ولأول مرة فيما أظن يرى مسرحنا الحديث في شخصية أنور شخصية درامية فريدة تلعب دورها وتخطط ملامحها النفسية بالصمت والسكون أكثر مما تلعب ذلك الدور وتخطط تلك الملامح بالكلام والحركة] (١٦٣) .

ليس غريباً إذن رؤية أنور منكشئاً ساكناً أمام الباشا ، إضافة إلى أنه لا يكاد ينبس بشيء غير طلب يد جمالات في عصبية واقتضاب . والشعور بمركب النقص هذا يبدو واضحاً في سلوك أنور كلما ذكرت أمامه الطبقة العليا ، أو إذا سمع كلمة غير مقصودة عن طبقة الخدم من حسن طيب النية فيظن أنه يعرض به وبأمه بل وبطبقته على السواء ،

وعندما ذهب هو وأمه لخطبة "جمالات" وإذا بصوت رقيقة هانم يدوي من الخارج فتفسر
أم أنور وابنها فراراً طالبين من حسن أن يدلّهما على مخرج آخر غير السلم الرئيسي
فيرشدهما إلى سلم الخدم .

حسن : سلم الخدامين يا ست أم أنور .

أنور : بتقول إيه حضرتك ! تقصد إيه يا أستاذ ؟

حسن : الست والدتك بتسأل عن سلم ثاني واحنا ما عندناش سلم ثاني غير بتاع الخدامين...

أنور : لا يا أفندم ! سيادتك تقصد معنى أبعد من كده ! ..

أم أنور : مش يعني قصده إن إحنا خدامين .. كتر خيرك .. جانا فضلك انت راحر يا
حسن بك .. تستاهل ! علشان بتبص للي أعلى منك ..

حسن : أعلى منكم إزاي .. دا احنا في الدور الثاني بس يا ست أم أنور ..

أم أنور : يمكن فاكريق روحكم في السما انتو روخرين !

حسن : ما عدش حد في السما إلا الملائكة .. كلنا دلوقت على الأرض، على البلاطة. (١٩٤)

وتصبح لدى أنور القدرة على الفعل بعد موافقة حسن على خطبته وزواجه من
"جمالات" وهذا يمثل تحدياً آخر لرقيقة هانم وطبقتها ، ومن ثم يتحد الانتظاران في وحدة
الهدف - خروج الطبقة الفاسدة من حياتهم ، وانتظار المزيد من المكاسب ، وعن طريق
المصاهرة بين الطبقتين تتسع رقعة الانتظار الجماعي مما يسهم في حسم الصراع لصالح
أحد طرفيه - الجيل الجديد .

الأم : لازم أختي رقيقة توافق .. لازم رقيقة تقول آه (وتطق آه بصوت عال)

حسن : هي أختك رقيقة اللي هاتجوزها يا ماما ١٢

الأم : (لحسن) دي خالتك يا حسن !

حسن : خالتي يا ماما ما بتعرفش تقول آه (في نفس الصوت المرتفع)

الأم : واحنا اللي نعرف يا بني ١٣

حسن : ما بنقولش غيرها .. كل حياتنا .. آه في آه .

تيتي : (في براءة وكأنها تجرب نفسها) آه .. أنا قلتها يا حسن .

حسن : وانتي يا جمالات ؟

جمالات : آه .

حسن : وأنور ؟

أنور : آه .

حسن : والسنت أم أنور ؟

أم أنور : بالثلاثة آه آه آه .

جماليات : قولها انتي يا ماما .

الأم : يا بنتي أنا عندي ضغط ! ...

أنور : ومين اللي ضاغط عليكى ؟

أم أنور : الناس اللي فوق يا أنور ... الناس اللي فوق . (١٦٥)

وتنتهي مسرحية " الناس اللي فوق " بزواج حسن من تيتي وأنور من جمالات وهذا يعني انتصار الجيل الجديد من أبناء مصر الجديدة تبشيراً بإذابة الفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع .

١٠ - ١

وإذا كان نعمان عاشور قد بشر ببعض المكاسب التي نالتها الطبقة الفقيرة في مسرحية الناس اللي فوق، فإنه يدين "الطبقة المتوسطة" في عدم اهتمامها بالطبقة الفقيرة وذلك من خلال شخصية عم "علي الطواف" في مسرحية عيلة الدوغري، والتي تعد "الأوتشرك" الثالث الذي يقدمه نعمان عاشور بعد أوتشرك " الناس اللي تحت " وأوتشرك " الناس اللي فوق " ونعمان بهذه الثلاثية يعرض بانوراما للمجتمع المصري ، والتغيرات التي طرأت عليه اجتماعياً وفكرياً الأمر الذي دفع أحد الباحثين إلى القول بأن [نعمان عاشور هو النسخة الشعبية لتوفيق الحكيم، لأنه يسلك نفس المسلك الذي يسلكه الحكيم ، ويهتم بنفس القضايا الاجتماعية، ولكنه أسهل منه فهماً ، لأن أعماله ليس لها نفس العمق الفلسفي التي للحكيم إضافة إلى أن قدمه أكثر ارتباطاً وأشد رسوخاً في الحياة الاجتماعية التي يصورها ، لذلك فتناوله للقضايا الاجتماعية يأتي طبيعياً ، بينما يكون الحكيم غامضاً أو رمزياً في الغالب] (١٦٦)

فمسرح نعمان عاشور ، تاريخي تسجيلي يرصد صراعات البيئة ويهتم بصراعات الطبقات المتعددة - الدنيا والوسطى والعليا - ، ويلاحق التغيرات المختلفة التي لحقت الثورة والانقلابات الاجتماعية ، وهو نفسه يعترف [بأنه أخذ قالباً جديداً مناسباً لهذه

التغيرات في المجتمع المصري وجميع الدراسات تجمع على ذلك بأنها مدرسة تولستوي .. جوركي .. تشيخوف التي ترصد الواقع وتدعو للتغيير وتلاحق الشخصيات المختلفة الممثلة لقطاعات المجتمع [(١٦٧)] .

ومن هنا كانت عائلة الدوغري بمثابة إدانة من نعمان عاشور للمجتمع ، حيث تصور العلاقات الاجتماعية التي تربط أبناء الطبقة المتوسطة ، عارضة لشكول التفسخ الاجتماعي وأخطر الأمراض الاجتماعية التي أصابت بنيسة المجتمع آنذاك ، وهي الانتهازية ، والاستغلال ، وحب النفس ، والمظهرية ، والسلبية ، فشخص عائلة الدوغري وعلى الرغم من أنهم يعيشون في منزل واحد ، فإن كلا منهم في وادٍ يسعى فيه ، تحركهم المصلحة الشخصية وهذه سمة أصبحت تصم المجتمع كله .

ومن ثم كان الانتظار في عائلة الدوغري انتظاراً فردياً تنوعت شكوله بين الانتظار السلبي والإيجابي والميتافيزيقي ، وهو - الانتظار - في أحد شكوله يستل الإدانة الصارخة لأبناء الطبقة الوسطى وهي التي تمثل الشريحة الأكبر من المجتمع بعد التغيرات الجديدة - حيث إنهم قصروا تجاه أبناء الطبقة الفقيرة .

تتكون عائلة الدوغري من ثلاثة أخوة "سيد" الأخ الأكبر وكان يعمل ترزياً وهو الذي قام بتربية "مصطفى" حتى أصبح مدرساً وحصل على الماجستير في التاريخ، و"حسن" الذي فشل في دراسته فأصبح لاعب كرة ، ولهم أختان "زينب" الأخت الكبرى وزوجة "أحمد أفندي" و"عائشة" الأخت الصغرى وتعمل مدرسة تربية بدنية . تبدأ المسرحية بالشجار بين هؤلاء الأخوة لأن مصطفى يريد أن يبيع المنزل الذي تركه لهم أبوه ، كما أنه أيضاً يريد أن يطلق زوجته "كريمة" حيث أصبحت لا تناسيه ولا سيما أنه قد أثري من التدريس في البلاد العربية ، ثم إن مصطفى يضيق بسيد بعد أن أصبح عاطلاً ، وحسن الذي لا عمل له إلا الكرة ، فيتركهما ليقم عند اخته زينب .

وهكذا ينقسم الإخوة على بعضهم ، فينتهز العجوز الماكر "أبو الرضا شنن" والذي كان يعمل كاتباً للحسابات في فرن الدوغري قبل أن يحرق فجمع المال بطريقة غير شريفة ، وهو يريد الآن أن يسلب العائلة ما تبقى لها حيث يريد شراء المنزل الذي يقيمون فيه بأبخس الأثمان . وهناك الابن "أحنف أبو الرضا" والشهير بسامي والذي يريد الارتباط بعائشة ، وهو ثائر على التقاليد الاجتماعية البالية ، والعامل المشترك بين هؤلاء

جميعاً المصلحة الشخصية . وإلى جوارهم يوجد عم " علي الطسواف " الخادم العجوز الوفي ، الذي أفنى عمره في خدمة الأسرة ، والذي لا يكاد يفكر في نفسه وإن كان له مطلب واحد وهو أنه "عاوز جزمه " وهذه أمنيته الوحيدة طوال المسرحية . وعندما تتحقق أمنيته لا يستطيع أن يلبس الحذاء لأنه يؤلم قدميه لينهي نعمان عاشور المسرحية على لسانه [كنتوا هاتوهالي مـ. الأول ..أنا قعدت أتحايل عليكو طول العمر .. ماحدثتكم افكرني] لتكون كلمات الطواف هي صيغة الإتهام في عيلة الدوغري التي تدين الطبقة المتوسطة بالأنانية والسلبية .

الانتظار الفردي الإيجابي أحد شكول الانتظار الواضحة عند معظم الشخصوص وهي لا تختلف كثيراً عن مظاهر الانتظار الإيجابي في " الناس اللي تحت " و "الناس اللي فوق" غير أن السمة التي يتسم بها الانتظار الفردي الإيجابي في عيلة الدوغري هي سمة الانتهازية ولعل السبب في ذلك هو تغير الكثير من القيم في المجتمع إلى الأسوأ بعكس ما كان متوقفاً ومرد ذلك التناقض المثير للدهشة بين التنظير والتطبيق بالنسبة للتجربة الاشتراكية ، هذا التناقض سمح للانتهازية أن تحطم كثيراً من القيم .

ومن شكول هذا الانتظار انتظار " مصطفى " الابن الأوسط في عائلة الدوغري ، فهو يمثل شخصية المثقف الانتهازي الذي يتكرر لجذوره ومبادئه في محاولة للنسلق الاجتماعي، يعيش في وهم أنه مميز فيتعالى على اخوته وزوجته معتقداً أنه قد تميز على الجميع بعلمه وبماله في حين أنه لا يزيد عن كونه شيئاً مليونياً بعلم لا يفيد منه أحداً حتى نفسه .. ولذا حكم عليه بالعقم وعدم الانجاب وهو دائم السعي نحو تحقيق آماله العريضة وإن كانت كل خطوة من خطوات سعيه تبوء بالفشل ...

الطواف : من يومك وانت متعب يا مصطفى .. كان أول ما يركب على اكتافي .. يفضل يضربني على قفايا لغاية ما أنزله يمشي جنبى .. خزيان من الناس .

مصطفى : وما تقولش ليه قرفان من قفاك .. وهدومك الوسخة ..

الطواف : الله يسامحك .. ما انتو اللي كنتوا بتوسخوها بجزمكم ...

مصطفى : اطلع بره يا حمار انتة .. كفايه بقى .. اطلع بره سيد .. لازم تفهم حاجة مهمة جداً عني أنا عمري ما كنت مغفل في يوم من الأيام بقى لي اسبوع

أحاول أنفرد ببيك واتفاهم معاك .. وانت تمطوحنى .. ادبتك أكثر من فرصة ..

وأظن كفايه بقى دروشة .. ؟

سيد : عاوزنى أفوق لك إزاي ؟ ...

مصطفى : حا أبيع نصيبى فى البيت أنا والبنات .. احنا الثلاثة لنا النص .. وانت والسواد

حسن لكو النص .. وحاسيب لكو كريمة ...

سيد : فوق البيعة . . ما أنت سايبها طول عمرك .

مصطفى : ها اسيبها نهائى .. وحا ادبها اللي تعوزه .

سيد : انت عارف إن مالهاش فى الدنيا غيرنا ... ؟

مصطفى : أنا كمان مالش غير مستقبلى ... (١٦٨)

وهكذا يتطلع مصطفى إلى مستقبله ، يبيع نصيبه فى المنزل - بد أن أقنع عائشة

وزينب- ويطلق كريمة ، ويأخذ معه اخته عائشة ليقىما بشكل مؤقت عند اختها الكبرى

وذلك لحين الانتهاء من بناء "الفيلا" الجديدة ، ويريد أن يتزوج من أزهار زميلته السابقة

والتي سبق لها الزواج -لأنها من عائلة أرستقراطية .. ولكنه يفشل فى كل خطواته ملقياً

اللوم على أخويه حسن وسيد لينتهى به الأمر وحيداً ومع ذلك فهو يهدد بأنه سيدخل

الجميع السجن ١١. ومن النماذج الأخرى لهذا. الانتظار انتظار "سامي" الذي تكرر لاسمه

(أحنف أبو الرضا شنن)، وهو نموذج آخر من نماذج الشباب المثقف ولكنه يستغل ثقافته

فى تحقيق هدف ذاتى بحت هو الوصول بأي ثمن ، فهو لا يعي من تقاليد مجتمعه شيئاً

وكلما ذكرها أحد أمامه يتهمه بالتخلف ، فهو ثائر على التقاليد والعادات الاجتماعية بما

فيها من إيجابيات وسلبيات ، يتلفظ بألفاظ براقة فى مواقف لا تستخدم فيها - كنوع من

المظهرية - مبهوراً بغرابتها أو بقوتها ، وفوق كل ذلك يتجاوز فى ادعائه فهم التقاليد

واللغة الحياتية لعصره ، ليعيش فى حلمه الخاص منتظراً الوصول إلى القمة .

سامي : عندي ليكي خبر مثير .. مفاجأة جديدة .. خلاص حا اتجه للمسرح بدأت فى

مسرحية . بس انتي لازم تقري القصة دي أولاً . محتمل ياخدوها للسينما .

عيشة : قصة إيه ١١ ومسرح إيه ١١ وسيمى إيه ١١ المهم حنتقل ولا حتفضل فى وظيفتك ١٢

سامي : لو انتقلت حا اترقى ..ولو استتيت .. حا أفضل زي ما أنا .

عيشة : انت مش بتقول زهقان من شغلك ١٢

سامي : هو فيه حد مش زهقان من شغله ١؟ لكن أنا أفضل لي أبقى معاكى هنا .. وفسي مصر .. مجالي الوحيد للظهور .. والنجاح .. والنجاح .. والوصول ..
عيشة : سي أحمد جوز أختي زينب .. الرئيس بتاعك .. بيقول طول ما هو قاعد هنا مش حيترقى أبداً..

سامي : (في غضب وعصبية). أنا ما اتخلقتش عشان أبقى رئيس قلم زيه .. آخر السنة دي أخذ الليسانس وأبدأ أشق طريقى.. لازم أوصل .. لازم أوصل للقمة . (١٦٩)
وطريقته الوحيدة في رحلة انتظاره إلى الوصول هو الأدب (قصة .. مسرح .. سينما .. مش مهم) ، المهم هو الوصول إلى القمة مستغلاً هذه الموهبة لتحقيق هدف ذاتي بحث ، ومن ثم فهو ينظر إلى كل من حوله ما عدا عيشة نظرة تأفف وتعال .
سامي : أنا مش عاوزك بعد ما نتجوز تفضلني معلقة نفسك بيهم ... دول هوام ، هوام وطحالب عايشين على سطح المستنقع الاجتماعي عديني عديني يا شوشو .
عيشة : سامي .. بطل الكلام ده بقى . أنا مش فاهمه منك حاجة ..

سامي : تناقض حتمي من فعل البيئة وتأثيرها .. استنى رايحه فين ؟
عيشة : حاشوفهم عملوا إيه ...

سامي : أنا شخصياً مش عاوزهم يعملوا حاجة.. انتي عارفه إني مالمش مزاج في أي حاجة.. لا قهوة .. ولا شاي .. ولا غيره .. مش أحسن . مش أحسن إني أحرر من عبودية الكيف ؟ .. ردي (١٧٠)

وتنتهي المسرحية ولا يزال سامي منتظراً القمة 11 ، وكل ما استطاع أن يحققه هو الزواج من عائشة .. وعلى هذا فانتظاره انتظار فردي إيجابي .

ومن النماذج الانتهازية " أبو الرضا شتن " فهو نموذج للرأسمالية المستغلة ، رجل بخيل كان يعمل كاتباً في " فرن " الدوغري قبل موته ، ويظل طوال المسرحية يستخدم أساليب غير مشروعة بغية الحصول على منزل عائلة الدوغري ، وكذلك أحمد أفندي وزوجته الست زينب ، وأحمد أفندي شخصية ضعيفة باهتة يعاني الأمرين من سطوة " زينب الدوغري " ومع ذلك فهو يميل إلى التطلع الطبقي ، يحب العلاقات الاجتماعية ولا سيما مع أولي الأمر حتى يستفيد منهم ، ومن ثم يرى طوال المسرحية قلقاً على مستقبله والقلق

مرتبط بالانتظار ، فهو مغرم بجمع " الكروت " تقريباً وزلفى لتحقيق مآرب شخصية ،
منتظراً أن يصبح شيئاً ذا قيمة في مجتمعه الضيق .

زينب : بتفعلك بايه الكروت دي بس ؟؟ فايدتها ايه ؟

أحمد : واسطة خير وتعارف! لما يكون لي شغلة ولا مشغلة عند واحد ما أعرفوش
..أوصل له إزاي ؟ أقدم له كرت من واحد صاحبه .

زينب : وما تقابلوش بنفسك ليه ؟! من غير كروت .. من غير حاجة ..

أحمد : دا أسلوبى ودي طريقتى .. وأنا حر فيها !!

زينب : قلة عقل وخيبة مخ .. ما تجيش على بال حد غيرك .. إذا كنت واهد كرت من
أخويا حسن .. حتى حسن بقاله كروت تتاخذ منه ؟

أحمد : وانتى ايه اللي وراكى كرت حسن ؟

زينب : مش اللي بعث به البنت عند بتاع السمك ؟

أحمد : أهو راخر بيد هولنا طازه وميزانه مضبوط.. ويوم ما يكون فيه مائش زي الجمعة
اللى فاتت .. مش باعت ربع كيلو زيادة هدية ؟! .. (١٧١)

وتجدر الإشارة إلى أن زينب الدوغري وزوجها أحمد أفندي [الخاضع رغم
أنفه ، يمثلان موقفاً مشهوراً في الكوميديا العالمية .. " موقف الدجاجة التي تتقر الديك "
كما يسميه الانجليز ، وصور ككل المواقف المقلوبة رأساً على عقب وينتج كوميديا
خالصة] (١٧٢) يستخدم الكاتب هذه المواقف للتخفيف على المتلقي كلما تعرض لموقف من
مواقف الانتهازية القاسية داخل النص.

أيضاً من نماذج الانتظار الإيجابي في النص انتظار "حسن الدوغري" لاعب الكرة
الدؤوب، فشل في دراسته فأتجه إلى الرياضة آملاً أن يكون منقذاً للعائلة .

حسن : طلعي الجنيه من صدرك قوام .. بكره أعرض لك دا كله .. حيجي يوم وتبصسى
تلاقي نفسك واقفه لوحدهك فوق ضهر الدنيا وحتفضلي تتألفتي حوالىكي على
الفاضى .. أين حسن ؟ أين حسن ؟ أين حسن ؟ أين حسن ؟ وفي الآخر مش
حتلاقي حد جنبك في الخلا دا كله غيري . (١٧٣)

يكافح حسن حتى يصبح لاعب كرة شهيراً ، ويكون هو منقذ عائلة الدوغري في الحاضر
مثلما كان "سيد" منقذها في الماضي . فيقف بجوار عائشة في زواجها من سامي ، بل وهو

الوحيد في عائلة الدوغري الذي يشتري الحذاء للطواف ، ولكن بعد فوات الأوان ! نموذج آخر من نماذج الانتظار يتضح في انتظار كل من " كريمة " وعم "علي الطواف" وانتظارهما انتظار سلبى . فكريمة زوجة مصطفى الدوغري مستسلمة مسلوقة الإرادة ، لا تملك شيئاً إلا البكاء ، فهي ابنة خالة أولاد الدوغري يتيمة " مقطوعة من شجرة " ليس لها أحد في الدنيا إلا أولاد خالتها ، وكان زواجها من مصطفى تحقيقاً لرغبة الأب "الدوغري" وهو زواج قد حكم عليه بالعقم منذ البدايات ، نتيجة للبون الشاسع بين الشخصيتين من حيث العلم والثقافة . يتركها مصطفى ويسافر للتدريس في البلاد العربية ليجمع مالاً وفيراً أسهم هذا المال في إتساع المسافة بينهما ، وأثناء سفر مصطفى تظل كريمة بالنسبة له مجرد محطة انتظار فقط يقضي معها إجازته -متأقفاً - وهي مستسلمة للأمر الواقع.

إلى أن ينهي مصطفى إعارته فتحول حياتهما إلى جحيم .. لا تملك إزاءه سوى البكاء إذ كان من المفروض - من وجهة نظرها ووجهة نظر الطواف - أن تتزوج من سيد لا مصطفى .

عيشة : والعياط لزمته إيه يا كريمة !!

كريمة : مش ها أعيط .. كان مفروض إني أتجوز سيد .. أبوكي من كتر معزته إيه جوزني مصطفى ... الأستاذ .. الماستير (تقصد الماجستير) .

عيشة : ماهو سيد اللي ما كفش عايز يتجوز .

كريمة : علشان خاطركم .. انتي وحسن وزينب .. وعشان خاطر مصطفى قبل الكل .

عيشة : الكلام ده مبقالوش معنى دلوقت ...

كريمة : بتقلدي أخوكي ؟ ماهو دا اللي بيقوله .. بتهدديني ؟

عيشة : يعني مش عاوزاني أرد عليك يا كريمة .. ما أقولش مصطفى غصب عنه .

كريمة : ليه !! اوحشه !! أنا سبب عدم الخلفة !! ولا اكمني ما اتعلمتش زيه ورحت معاه الجامعة . وبقيت زميلته اللي كان بيحبها من الأول ..

عيشة : مين اللي قال لك على الحاجات دي ؟

كريمة : هي !! هي !! انتي راجل ! ولا ست ؟ للدرجة دي سي الأستاذ مآثر عليك لحد ما نسيتي نفسك إيه اللي عاجبك انتي وزينب في مصطفى أخوكي !!

ده معاه شهادات ومعاه فلوس !! ذه أحسن من رجالتكم !! اخواته الاتيين ..

وأحسن من جوز زينب !!

عيشة : اسمعي يا كريمة !! انتي تراقبي لسانك معايا أحسن لك !!

كريمة: هو مش عاوز يطلقني؟ طيب يتجوز عليه ويخليني على زمتة.. وفوق سريرہ ۱۲ (۱۷۴)

يطلق مصطفى " كريمة " فقد كان زواجه منها سهلاً ، لم يكلفه شيئاً ، إضافة إلى شعوره بعدم التكافؤ ، ولذا ترى كريمة طوال الفصل الأول باكية شاكية .. أسهل حاجة عندها [الدموع.. زي ما تكون بكرة خيط سايبه وبتشديها بصوابك من جوه عينيكى] (۱۷۴) ينتهي انتظار كريمة السلبى بزواجها من " سيد " - عطفاً عليها - فليس لها أهل سوى أبناء الدوغري، وعلى حين حكم نعمان عاشور على زواجها من مصطفى بالعقم فقد أعطى سيد القدرة على إخصابها ومنحها جنيناً يمثل الاستمرار له ، قاصداً بذلك أن الجانب الخير في شخصية سيد حيث يتمتع بالشهامة وإنكار الذات هو الأحق بالبقاء والاستمرار . أما النموذج الثاني من نماذج الانتظار السلبى فهو انتظار عم "علي الطواف" والذي يمثل -في نظري- الشخصية المحورية في النص ككل، ومن ثم فهو -إن صح التعبير- شخصية مؤثرة درامياً ، وهي نتاج لتأثر نعمان عاشور بتشيكوف ، فكلاهما يستفيد من أحداث الحياة اليومية في معظم أعماله وهذه سمة من سمات الواقعية الاشتراكية (١٧) ومن ثم يوجد تشابه كبير حتى في جوهر الصراع عند كل من نعمان عاشور وتشيكوف فأصل الصراع عند تشيكوف يمكن [تحديده بالتناقض القائم بين الوضع الراهن والمتمنى ، أو عدم الإنسجام بين ما يملك الإنسان وما يطمح إليه] (۱۷۶) وهذا ما يمكن ملاحظته أيضاً عند نعمان عاشور في "الناس اللي تحت" و "الناس اللي فوق" وكذلك في مسرحية "بلاد بره" و "سينما أونطه" و "وابور الطحين" و "عائلة الدوغري" فجميع أبطال هذه المسرحيات يشاركون أبطال تشيكوف في أحلامهم في التغيير نحو الأفضل .. وهذا التأثير في جوهر الصراع أو في الشخصيات والبيئات هو -في نظري- الدافع الذي دفع نعمان عاشور إلى الالتزام بقبالب ثابت من حيث الشكل يكتب فيه معظم مسرحياته ، فهذا الشكل مصدره في الحقيقة تشيكوف الذي [يبدو أشد اهتماماً بتضمينه صورة لا تتغير للواقع الموضوعي ، الذي يكون في العادة متجسداً في طبقة واحدة من الشخصيات ، ونوع

واحد من الخطة ، وتكوين متجانس ، ألا وهي المسرحية الواقعية ذات الأربعة فصول^(١٧٧). مع فارق بسيط وهو اكتفاء نعمان عاشور بثلاثة فصول بدلاً من أربعة .

وعم "على الطواف" خادم عائلة الدوغري الوفي المخلص المطيع ، يبلغ عمره سبعين عاماً قضاها حافي القدمين.. !! أمله الوحيد في الحياة الحصول على حذاء ، ومع انشغال الأسرة بمطامعها الشخصية تتسى الطواف مما يستحضر في الأذهان [شخصية مثابهاة في مسرحية بستان الكرز ، شخصية فيرس الخادم العجوز الذي يتركه أهل البيت ويغلقون عليه الأبواب ، بعد أن نسوا أمره تماماً في غمرة انشغال كل منهم بنفسه] .^(١٧٨) ويمكن ملاحظة انتظار الطواف من بداية المسرحية ، حيث تتضح مأساته - من خلال هذا الانتظار - وهي معاملته كشئ مهمل لا قيمة له من قبل أفراد عائلة الدوغري، لدرجة أن بعضهم يتمنى موته .. حيث لا فائدة فيه .

على الطواف : أنا معاكم كلكم طول العمر يا حسن .. انتو اللي سايبيني وناسييني .
حسن : بكره ربنا يفتكر .

على الطواف : باقول لك انتو عاوزيني أموت على الآخر .

حسن : أحسن ما كنت مت م الأول .

على الطواف : أموت يا حسن ١٢

حسن : حتخد يعني ؟ أنا لو مطرحك لازم أدور على الموت .. فاهم إنك عايش .

على الطواف : (يضحك ببلاهة) والنبي لطيف قوي يا حسن ...

حسن : يا راجل أنا مش باهزر.. أنا بتكلم جد .. واحد عنده سبعين سنة ولسه ماشي حافي..
تبقى عايش .

على الطواف : (يتطلع إلى قدميه ضاحكاً) ربنا يخليك .

حسن : ما عندكش إلا الدعوة دي .. قول يغنيك .. قول يريحك ويسعدك .. إنما يخليني كده ... زى ما هو مخليك .. لزمته إيه ؟

الطواف : سبعين سنه ولسه حافي يا حسن ...

حسن : الكلمة أثرت في الراجل .. ما عنتش أقولها له .^(١٧٩)

ومن خلال هذا الحوار السابق ، يمكن ملاحظة ارتباط انتظار الطواف بانتظار حسن ، لأن حسن هو الوحيد بين أفراد العائلة القادر على تحقيق حلم الطواف ، فقد جمع

بين الجوانب الخيرة في سيد الدوغري والقدرة على تحقيق ما عجز الجميع عن تحقيقه ،
ولذلك يطلب الطواف مطلبه (عاوز جزمة) فقط من حسن طوال المسرحية باستثناء
موقف واحد يطلبه من سيد ومصطفى .

الطواف : يا حسن عاوز جزمة يا حسن . هاتولى بقى جزمه . حد فيكو يجيب لي
جزمة .

حسن : ورحمة أبويا لمديك الفوتبول بتاعي القديم . إذا دخلت المعسكر ها أديهولك .
نتيجة القرعة النهاردة . عاوزين من النادي بتاعنا خمستاشر واحنا عشرين .
الطواف : (باصرار وتأکید) حتدخله . حتدخله .

حسن : وانت حتأخذ جزمه كنج . حتتنقم بها من الزلط اللي بقبش رجلك سبعين سنة .
دانت كنت الموتوسيكل بتاع زمان .

الطواف : ربنا يخليك .

حسن : زودها .. يخليني كده حاف ما فيهاش فايذة

الطواف : ربنا يغنيك ، ويريحك ، ويسعدك .

حسن : والنبي أمتك . أمشيك على الهوا بجزمة كوتش ما تحسش بالأرض . (١٨٠)

يشكل انتظار الطواف - مع شكول الانتظار الأخرى - عاملاً مهماً في إبراز خط
الصراع الرئيس في النص ، فتحديد عمر الطواف بسبعين عاماً له دلالة .. وكان نعمان
عاشور يريد أن يقول إن معاناة الطواف وطبقته معاناة قديمة ، واستمرت أيضاً هذه
المعاناة حتى بعد الثورة في غمرة انشغال الطبقات المختلفة بمصالحها الشخصية دونما
النظر إلى الطواف وطبقته، فالطواف بكل المقاييس إدانة لبقية طبقات المجتمع بوجه عام ،
وإدانة للطبقة المتوسطة بشكل خاص. حتى سيد الذي كان يملك في الماضي المال الكثير
لم يستطع تحقيق حلم الطواف ، ويزيد من عمق المأساة أن سيد نفسه يكاد يكون هو
الوحيد المدرك لما قدمه الطواف في الماضي على المستوى العام والخاص - المجتمع
بأكمله وعائلة الدوغري .

سيد : آمال لو ما كنتش مدرس تاريخ !! الراجل دا يا مصطفى ... هو اللي خلاني
وخلاك . وخلصنا كلنا بني آدمين .. الهدوم اللي لا بسينها دي .. إحنا واخدينها
من على جنته .

مصطفى : حنرجع للتوهان والدروشة .

سيد : والفلوس اللي كان بيصرف منها أبوك علينا لغاية ما بقينا كدد جت من عرق الطواف . من دهسه رجليه .. شوف رجليه .. بص لرجليه .. شالنا على رجليه كلنا .. أنا وانت واخواتك مش كده ياطواف؟

الطواف : كنت بارجع بعدما أوزع العيش على الزباين ألف عليكم والمكو من المدارس . مصطفى كنت باشيله على كتفي .. وكان يضربني . طول عمره نفسه كبيره .
سيد : لو كنت طلعت حمار كان علقك في الكرته . لكن انت طلعت ركوبه برجليين اتنين بس .

الطواف : عاوز جزمه يا سيد .. ها تولي جزمه يا مصطفى ..
مصطفى : ما تقولش مصطفى ؟ (١٨١)

ويمكن ملاحظة التشابه الكبير بين انتظار الطواف وانتظار كريمة ، فكلاهما ظروفه تشبه الآخر إلى حد كبير والفارق الوحيد هو انتساب كل منهما إلى طبقة مختلفة ، فبينما ينتسب الطواف إلى الطبقة المعدمة الفقيرة تنتسب كريمة إلى تحت الطبقة المتوسطة - اسماً فقط - وكلاهما لا يمكن أن يعيش إلا بجوار أبناء الدوغري ، وكما حكم على زواج كريمة من مصطفى بالعقم حكم على الطواف أيضاً بالمشي حافياً عندما حاول أن يلبس حذاء حسن القديم لأول مرة في حياته !!

الطواف : اشتري لي واحده .. قوليله يا كريمة يشتري لي جزمة

حسن : عاوزها جديده .. صبرك عليه شهرين ثلاثه .. كويس اللي ماجتش على قدك .. إيه رأيك إني ما اعرفش أعب إلا بالجزمة دي .. ياما جاسبت اجوان .. صبرك على يا طواف ..

الطواف : شهرين !!

حسن : ما انت صابر طول العمر !! بقى لك سبعين سنة حافي !! مش قادر على شهرين .

الطواف : بعد ما عشميتي يا حسن !!

حسن : وأنا يا راجل لسه خيبت أملك .. خد .. اصرف في دول على مسا ترزق .. وخلي بالك من كريمة ..

الطواف : ظلموها !! ظلموا كريمة من يوم ما أدوها لمصطفى .. ما ترعش يا كريمة ..
معش يا كريمة سيد طيب .. أحسنهم سيد .

حسن : وأنا يا راجل أنت ١١٢

الطواف : ما حدش عارف .. يمكن لما تكبر تبقى وحش ١٢ (١٨٢)

وبينما ينتهي انتظار كريمة بزواجها من سيد - عطفاً وشفقة - بل وإنجابها منه
ينتهي انتظار الطواف إلى لا شيء ، فعلى الرغم من حصوله على حذاء جديد عن طريق
حسن ، فإنه لا يستطيع أن يلبسه أو يمشي به ، فقد جاء الحذاء بعد فوات الأوان !!
فأصبح الحذاء لا يناسب قدمه ، ومع ذلك فربما يفيد أناساً آخرين من نفس طبقته مستقبلاً .
حسن : خافي !! برضه ماشي خافي !!

الطواف : مش عاوز أجزم ! المركوب خنق صوابعي ! خدوه أهه

حسن : أنا قايلك م الأول .. حتدخل القبر خافي .. وبعدين في اللي اتفصلت ؟

الطواف : مش عاوزها !! ادوها لحد ثاني !!

حسن : مين ثاني ؟ هو فيه حد غيرك ؟

الطواف : فيه ناس حافيين كتير

حسن : مش على مقاس رجلك ...

الطواف : كنتو هاتوها لي م الأول .. أنا قعدت أتحايل عليكو طول العمر .. ما حدش منكم
افتكرني (١٨٣)

أما الشكل الثالث من شكول الانتظار فيمثلته انتظار : سيد الدوغري " الابن الأكبر
في العائلة ويمكن تسمية انتظاره " بالانتظار الميتافيزيقي " وهو يختلف عن شكول
الانتظار الأخرى في النص ، وقد يكون هذا الانتظار تجسداً لطبيعة من طبائع الإنسان
المصري حين تضيق به الدنيا وتحيط به المشكلات من كل جانب في جو مفعم بالأنانية
وحب الذات فيلجأ إلى ما وراء الطبيعة - إلى عالم الغيبيات ينتظر حلاً ... !!! - فسيد
يختلف تماماً عن إخوته ، يكاد يكون الوحيد الذي لا يفكر في نفسه بقدر ما يفكر في
الآخرين ، فقد تسلم سيد منزل العائلة وهو مرهون في الوقت الذي كان يجابه موقفاً عسيراً
بعد أن كسد عمله كترزي ؛ ووضع بين خيارين إما أن يسدد قيمة الرهن بما تبقى له من
مال أو يحتفظ لنفسه بهذا المال القليل عساه يستطيع مواجهة ما تبقى له من حياة ، ويفضل

سيد الخيار الأول ويشهر إفلاسه منسحباً من مجال العمل ويتخذ من عالم الروح طريقاً له في الحياة، فينزوي في حجرته صائماً عن الكلام والطعام. يعيش في أحلام الماضي دون التفكير في المستقبل .

حسن : أبو السيد !! صباح الخير يا أبو السيد !! انت صحيت ١٢ سبت الخلوة ١٢
سيد : بقي لي يومين ..تمانية وأربعين ساعة صايم عن الأكل .. وصايم عن الكلام .
حسن : رياضة روحية .. دا اللي خلاك جعت وعلت لنفسك سندوتش .. زي تمام .. من
كثر التمرينات .. روحك شفت . (١٨٤)

ولذا فإن سيد طوال المسرحية يردد كلمات غير مفهومة للآخرين ، يعدها مصطفى نوعاً من التخاريف ويقنع عائشة بذلك ، أما حسن فيتعاطف معها فقط لأنه يحب حسن، وترى كريمة في كلمات سيد أنه ولي من أولياء الله الصالحين !!... أما هدف سيد نفسه فيتلخص في عودة المحبة والصفاء بين الأخوة المنقسمين على أنفسهم .

سيد : يا سلام .. يا سلام يا أبو على لو تدخل الخلوة معايا ..
حسن : وهي الخلوة يجوز فيها اتنين ؟
سيد : اعمل لروحك خلوة في المعسكر ..
حسن : المعسكر فيه تلاتين لعيب .. ما تجوزش فيه الخلوة ...
سيد : والنبى يا حسن أنا ندهتلك إمبراح .. أنت عارف معزتك عندي .. ندهتلك في
الخلوة .. ويعزم صوتي ..

حسن : (يجاريه حتى يريحه) امتى الكلام ده ؟
سيد : إمبراح الفجر ..
حسن : اتريني صحيت أكح على صوت الأذان .. ما هو دا اللي قومني بدري وخلاني
كلت سندوتش الاستاذ ... معلوم .. هو مش دم واحد اللي بيجري في القلبين .
سيد : شوف الحكمة .. شوف الب

مصطفى : صباح الخير .. أنا تأخرت عليكم .. قلت ألبس بالمره علشان ابقى أخرج
طوالي ..أمال فين ١٢ يا عيشه ... يا عيشه
حسن : أنا حاروح أخليها تملك واحد غيره
مصطفى : انت أكلت السندوتش الثاني كمان ١١١٢

سيد : طلع من نصيبي أنا يا درش .. معاش أنا اللي أكلته بدالك .. ما هي كسده ..
تبقى في إيدك وتقسم لغيرك ... حكمة ربنا ..

مصطفى : استغفر الله العظيم .. ربنا ما قالش كده يابو السيد دي حكمتك انت وهو يس .
سيد : حتى حنتخاق على الأكل .. عرض زائل .. القوت قوت الروح ... الروح أبقي
... والحب اتقى .. والرضا رضا النفس .

حسن : حلاوتك .. حلاوتك يا أبو روح شفاقة زي ورقة السجارة ...
سيد : إحنا لازم نكون إخوان الصفا يا جدعان (١٨٥)

وقد تشوب السلبية هذا الشكل من شكول الانتظار ، فعندما يحتدم الصراع بين
حسن ومصطفى يلجأ سيد إلى الميثاقيزيقا ولا يتدخل بحزم لفض النزاع القائم بين الأخوين
باعتباره الأخ الأكبر !!

مصطفى : سكتة يا سيد لحسن مش هيحصل كويس

سيد : لسانك يا حسن .. احفظ لسانك يا حسن .. دا أخوك وأكبر منك ...

حسن : ما فيش حد أكبر من حد .. هيه بالسن ولا بالقلب يا أبو السيد ؟

مصطفى : أما بجاحه صحيح انت حتخرس ولا حا ابج كرشك ؟

حسن : ابعد عني قوتي في رجلي ...

مصطفى : بيرفع رجله عليه يا سيد تاني ...

سيد : (يرفع يديه إلى أعلى كمن يزيع شيئاً مخيماً على جو المكان) هش .. هش ..

.. الشيطان .. الشيطان .. من ملاعيب الشيطان .. هش .. هش ... ابعد عننا يا

عدو الله ابعد عننا يا عدو الله ... انتو اخوات عيب دانتو اخوات ! ... (١٨٦)

وهكذا يظل سيد طوال الفصلين الأول والثاني ، يلجأ إلى الخلوة كلما تعقدت الأمور
أو كلما ارتفع خط الصراع ، ولم يخرج سيد من خلوته إلا في بداية الفصل الثالث بعد
تزوجه من كريمة وقد عرف أنها حامل ، فيحاول جاهداً أن يعود إلى عمله القديم ولكنه
يفشل حيث فوجئ بتغير أذواق الناس ، فيصاب بخيبة أمل كبرى ، وعندها يذكر الجميع
بماضيه وبما قام به من أجلهم فاضحاً أنانيتهم .. ثم يتركهم ويواصل انتظاره عائداً إلى
خلوته !!

زينب : اشبع بكروتك يا أبو كروت .. عليك وعلى الخلوة يا سيد ... خليتكم بعافية يا أولاد الدوغري

سيد : لا حول الله يا رب !! لا حول الله !! لا حول الله !

حسن : أبو السيد !! جمد قلبك !

سيد : لا حول الله يا رب !! لا حول الله !! لا حول الله (يصرخ)

حسن : أبو السيد !! (ينهره) .. وبعدين .. كريمة خديه يرتاح

كريمة : تعالى معايا ارتاح .

سيد : لطفك يا رب ... لطفك بعبيدك يا رب ! يارب لطفك بعبيدك يارب !

حسن : معاه .. معاه يا كريمة الحالة رجعت له ثاني . (١٨٧)

ومن خلال استعراض شكول الانتظار في النص، يمكن القول بأن العمل كله قائم على الانتظار - شكلاً ومضموناً - حيث إن التغيرات الاجتماعية المتلاحقة بعد الثورة جعلت جميع طبقات المجتمع - على اختلافها وتباينها - تنتظر ما سوف تسفر عنه التجربة الاشتراكية التي ارتضتها الثورة في سبيل إذابة الفوارق بين الطبقات ، ومن ثم حصلت بعض الطبقات - في ظل الثورة - على الكثير من المكاسب.

ومن خلال انتظار هذه الطبقات المزيد من المكاسب تعرض الكاتب بالنقد لموقف الطبقة المتوسطة من الطبقة الفقيرة التي عانت كثيراً في ظل نظام ما قبل الثورة وكمأنت تتوقع تصحيح وضعها الاجتماعي بعد الثورة ولكنها أصيبت بخيبة أمل حيث انشغلت عنها جميع الطبقات بمصالحها الشخصية، ومن ثم كان الصراع في النص صراع الانتهازية - كما أشرت سابقاً - ومن ثم لعب الانتظار - بجميع شكوله - الدور الأكبر في إبراز خطوط الصراع المختلفة داخل النص ، وأسهم بدور كبير في رسم أبعاد الشخصيات وتصوير صراعاتهم الداخلية . لتنتهي المسرحية على لسان الطواف " الله يسامحك يا حسن .. الله يسامحكوا كلكم " وهي نهاية مفتوحة ، فلا يزال الطواف ومن معه من أبناء طبقته ينتظرون من ينظر إليهم بعين العطف والاهتمام حتى يخلصهم الخلاص الكامل من القهر الاجتماعي الذي يعانونه .

نفس شكول الانتظار التي رصدها البحث في مسرحيات نعمان عاشور "الناس اللي تحت" و "الناس اللي فوق" و "عائلة الدوغري"، يمكن رصدها عند لطفي الخولي في أعماله الدرامية الثلاثة (قهوة الملوك - القضية - الأرائب) وجميعها ترصد التغيرات الاجتماعية في المجتمع المصري قبل وإبان وبعد الثورة، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن لطفي الخولي قد خرج من تحت عباءة نعمان عاشور - إن صح التعبير - حيث يصب لطفي الخولي جل اهتمامه على "الناس اللي تحت" وهي طبقة البرجوازية الصغيرة وفئاتها الدنيا على وجه الخصوص - أي جماهير الشعب الكادحة - ويكتفي البحث بإلقاء الضوء على مسرحية "قهوة الملوك" باعتبار أن ظاهرة الانتظار واضحة في النص بشكل لافت للنظر، وإن كانت شكول الانتظار تتشابه إلى حد التطابق مع شكول الانتظار في مسرحية "الناس اللي تحت" لنعمان عاشور.

فالمضمون في مسرح لطفي الخولي بوجه عام اشتراكي في المقام الأول، فهو في مسرحية "قهوة الملوك" [يتناول التغير الجذري في حي من أحياء القاهرة الشعبية وهو حي عابدين - الذي يوجد به القصر الملكي - متمثلاً في تحويل القهوة إلى قهوة العمال، وبعد أن كانوا يتجمعون فيها ليكونوا نقابه لهم، وبعد أن انتصر العمال ومعهم المتقنون الثوريون على السجن والبوليس السياسي وقاموا أخيراً بمظاهرة ضد الملك الذي شاء أن يهدم القهوة والمباني المجاورة كلها ليتخلص من وكر العمال بحجة فتح شارع أمام القصر، هتف العمال بعدم اعترافهم بالملك فلا ملك إلا الله] . (١٨٨)

تدور أحداث المسرحية في حي عابدين حيث يرى (المعلم شهده) صاحب المقهى وهو نفسه صاحب البيت الذي يقطنه معظم شخوص المسرحية وبعض البيوت المجاورة متزوج من اثنتين ويرغب في الزواج من الثالثة (أم خليل) حيث إنها تتمتع بميزة فريدة فهي (مقطوعة من شجرة) ليس لها أم ولا أب وهي بذلك زوجة بدون (حما) على حد تعبير المعلم شهده، و(أم خليل) أرملة تقيم في بيت المعلم شهده، ولا تدري كيف تدفع لابنها الطفل خمس جنيهات وثلاثين قرشاً حتى لا يطرد من المدرسة، وتتغامر عليها نسوة الحي لأنها تعيش من عرقها وماكينة الخياطة .

ويصل هذا الغمز مداه حين يشعر أهل الحارة أنها تستجيب - أم خليل - لغزل "بدوي أفندي" التاجر الذي يسكن في غرفة فوق سطح بيت المعلم، وهو تاجر غامض لا يعرف السكان ما بضاعته^٢. والمسرحية بهذه الصورة تجر إلى الأذهان مسرحية "الناس اللي تحت" حيث صاحبة المنزل "بهيجة هانم" و "الأستاذ رجائي" و "عبد الرحيم" و "فاطمة البلانة" ووجوه التشابه الكبيرة بينهم وبين شخوص "قهوة الملوك" هذا التشابه لا يقتصر على الشخوص فقط بل وفي مضمون الصراع بوجه عام، إضافة إلى التشابه في درامية المكان، فكلاهما يدور في حي شعبي. و"قهوة الملوك" أيضاً تجر إلى الأذهان "قهوة المعلم كرشة" في زقاق المدق لنجيب محفوظ، فهي تمثل تجسيدا حياً لمختلف الصراعات التي تتناول الشد والجذب في الحارة - كزقاق المدق أيضاً - ليست إلا الصورة المصغرة للمجتمع المصري^(١٨٩).

فمن جلساء المقهى "ناشد أفندي" موظف بالمعاش ومنافس لبدوي أفندي في كتابة العرائض للعمال وأصحاب المعاشات، و(الريس حنفي) رئيس نقابة عمال المصنع الذي افتتح حديثاً في الحي و "الأستاذ سليم" المحامي الذي يعمل بالقانون والسياسة معاً .. إلخ . هذا التشابه الذي قد يصل إلى حد التطابق مع شخوص نعمان عاشور في "الناس اللي تحت" مرده إلى وقوف الكاتبين على أرض أيديولوجية واحدة ألا وهي "الفكر الاشتراكي" شكلاً ومضموناً !! يؤكد ذلك مضمون النصين تماماً، كما يؤكد استخدام الكاتبين للرموز شديدة المباشرة "مصر القديمة" عند نعمان هي نفسها "قهوة الملوك" عند لطفي الخولي، وكما تحولت مصر القديمة إلى "مصر جديدة" عند نعمان كذلك تحولت "قهوة الملوك" إلى "قهوة العمال" عند لطفي الخولي .

والصراع في "قهوة الملوك" صراع فردي - بين الشخوص - وهو نتاج حتمي للصراع الاجتماعي ككل ولعل ظهور قصر عابدين في الخلفية بينما تدور الأحداث في المقهى وفي الحارة يؤكد ذلك . والصراع يمثل صراعاً بين [الرجعية (الشر) والتقدمية (الخير) بين السيد الظالم والمسود المظلوم بين المالك والمملوك - وهو في الحقيقة موجز لتاريخ المسرح منذ أن كان المسرح] ^(١٩٠) وكما كانت الناس اللي تحت تتكون الأحداث فيها من خيوط متفرقة هنا وهناك ، طبيعية تماماً سرعان ما تتشابك وتتعدّد طبيعياً أيضاً إلى أن يظهر عامل آخر يجمع هذه الخيوط كلها ويستغلها في صراع مشترك - كهروب

فكري ومنيرة المفاجئ للجميع مثلاً أو سقوط رجائي في براثن بهيجة هانم - كذلك كان الأمر في "قهوة الملوك" وكان هذا العامل المشترك الذي حول دفة الصراع من صراع فردي - بين فردين - إلى صراع جماعي - صراع طبقة بأكملها ضد طبقة بأكملها - هو ظهور الشاويش عفيفي الذي يجند "بدوي أفندي" الذي يتاجر في الدموع - دموع النفاق التي يسكبها على ميت ما ليس بينه وبين أهله أي صلة - حتي يصبح مرشداً عن العمال الذين يقومون بأنشطة سياسية، فلما رفض بدوي ذلك أبلغ عنه "الشاويش عفيفي" متهماً إياه بكتابة المنشورات للعمال فيسجن بدوي أفندي، ولكن يفرج عنه بكفالة مالية جمعها له أهل الحي الذين نسوا ما بينهم من خلافات وصراعات، لتجتمع فيهم روح الإقدام والعمل الثوري ويحسمون الصراع لصالحهم واقفين في وجه الملك بل وهاتفين ضده مغيرين اسم المقهى.

ومن وجوه التشابه أيضاً بين "الناس اللي تحت" و "قهوة الملوك" أن البطولة ليست فردية ولكنها جماعية وهذه سمه من سمات المسرح الاشتراكي . وكل وجوه التشابه بين النصين تدفع إلى القول بتشابه ظاهرة الانتظار في النصين. فقد تنوعت أشكال الانتظار في "قهوة الملوك" بين (الانتظار الفردي الإيجابي) و(الانتظار الفردي السلبي) و(الانتظار الجماعي الإيجابي)، أما الأول فيمثله في النص انتظار كل من طرفي الصراع في أحد خطوطه وهما "المعلم شهده" و "بدوي أفندي" : الأول ينتظر طرد "بدوي أفندي" من المنزل الذي يملكه بأي شكل لأنه ينافسه في حب "أم خليل"!! فيفعل كل الوسائل المباحة وغير المباحة من أجل تنفيذ الطرد . إضافة إلى محاولاته المستمرة معرفة نوع التجارة التي يتاجر فيها بدوي أفندي والتي حيرت جميع من بالحارة ما عدا "سيد" صبي المقهى إذ إنه الوحيد الذي يعرف سر "بدوي أفندي" . المعلم شهده : افتينى في سي بدوي، أعمل فيه إيه .. بالأصول (باستفسار) أقطع له الكونتراتوا واعزله ...

ناشد أفندي : ما تقدرش .. القانون يمنعك .

المعلم شهده : القانون .. قانون إيه ده بقى ؟

ناشد أفندي : قانون ال على العموم المسألة مش محتاجة كل ده ما دام ناويين يهدموا

كل بيوت الحنة لأجل يعملوا السكة الجديدة قدام السراية .

المعلم شهده : يهدموا ! طيب تصدق بالله : اللي يهد بيتي أنا أهد حيله وعافيته .. هي ساوية.. المهم خاينا في موضوعنا .. قانون ايه اللي يمنعني من طرد ساكن موش لادد على .

ناشد أفندي : قانون المساكن .

المعلم شهده : قانون المساكن .. هي البيوت رخره عملوا لها قانون الله ! هو لما واحد ساكن في بيتك يشبك مع ساكنه من السكان ، مثلاً يعني مثلاً .. ما تقدرش تطلعه ؟ قانون ايه اللي يمنعك ؟ موش كفايه قانون الضرايب اللي بيلهف الفلوس من غير أيها سبب .. وتبلع بلع في السرايات والخدم والحشم والفخخة (يشير إلى القصر الملكي) . (١٩١)

والصراع هنا واضح - ظاهر وخفي - وانتظار " المعلم شهده " انتظار إيجابي ينزع إلى الفردية، فهو مع كونه يشير إشارات بالغة الدلالة إلى الفساد الاجتماعي المحيط به والقهر العام من قبل السلطة بيد أنه يترك القضية الرئيسية التي تهم سكان الحي، بل والمجتمع كله إلى قضيته الفردية وهي طرد بدوي أفندي على ما بين القضيتين من تشابه. وأمام مضايقات المعلم شهده يقف بدوي أفندي قوياً صلباً وعلى هذا فانتظاره انتظار إيجابي وإن بدا فردياً -بحكم الصراع القائم - فإنه يتحدث عن قضايا المجموع ولعل هذا الحوار بينه وبين المعلم شهده يبين ذلك .

بدوي أفندي : (لا يستطيع الخروج من الحارة بسبب عربة الطماطم التي تسد الباب) يا فتاح يا عليم مسدودة والحمد لله .. يعني يابني آدم الدنيا كلها ضاقت .. والحارة خلاص انزحمت عن آخرها مفيش غير الحطة دي تقف فيها وتسد الباب على الخارج والداخل .. ياناس ميزوا .. أحيوا المأسوف على عمره اللي دفتوه في رومكم يا ناس العقل .. العقل هو الفرق بين البني آدم وذوات الأربع ...

بائع الطماطم : حيلك .. حيلك .. ايه هي الحكاية يا سيدنا الأفندي .. ما لنا إحنا وميال الذوات .. ما بلاش تقطيم على الصبح ..

المعلم شهده : خليك ياواد في مطرحك ولا تسال .. ده بيتي أنا وأنا سامح لك .. آه ..
لغاية ما سكاني كلهم يشتروا وينبسطوا (يصفق) هات واحد هنا على
الريحة كمان لناشد أفندي على حسابي .

بدوي : حسابك .. بيتك قهوتك .. سكانك .. عبيدك .. لكن ما هياش حارتك دي حارة
الخلق كلتهم .

شهده : (ضاحكاً بعصبية) أنا حر .

بدوي : أنت حر جوه نفسك .. إن شالله تطربقها .. تفرتكها .. تسدها لكن بره نفسك .. لا
.. فيه الناس والحارة بتاعة الناس .. كل الناس (لبائع الطماطم) يا بني آدم
حس واتحتج بعريبتك خيلني أخرج لشغلي . (١٩٢)

وكلما تبدو " أم خليل " في الصورة يحتدم الصراع بين الطرفين وكلاهما ينتظر ،
ويعمل من أجل تحقيق حلمه الخاص ، وإن كان حلم بدوي أفندي تلوح في سمانه روح
جماعية .

أم خليل : طيب ومستتي إيه ؟

بدوي : (بصوت يبدأ خفيفاً ثم يرتفع) مستتي ثمن الشربات وأجرة المأذون الليلة
بعد ما آجي من الشغل تكون كل العرايض اللي انت عايزها جاهزة .
أم خليل : إلهي ما يحرمني منك أبداً يا سي بدوي أفندي .. روح ربنا يجعلك في كل
سكه سلامة .. اسبيك بقى بعافية .

المعلم شهده : (ناهضاً) الله يعافيك يا ست أم خليل .. ألف ألف عافية (لناشد أفندي)
سامع المسخرة دي بقى ما اقدرش أعزله ؟

بدوي : يا راجل احترم السبحة اللي بتلعبها بصوابك .. وبلاش العافية دي .

شهده : أما غريبة على دي أشكال . إيه ؟ بارد العافية على واحدة من سكاني ..
عيب .. كفر .. دا النبي أمرنا برد التحية بأحسن وألطف وأرق منها ... إيه ؟
عايزني أخالف أمره يعني ؟ ومع واحدة من سكاني كمان .. لا .. لا .. ده
أنا أحب النبي (بعد هنيهة) وأحب أحيي وأريح سكاني قوي ... انت ما
تعرفنيش كويس يا بدوي أفندي ، ده أنا موش سهل أبداً .. أحب أريح على
الأخر .

بدوي : طيب لما انت كده.. تحب تريح سكانك.. شلت البرميل ليه من تحت حنفيه
السطح ومليته زمله ١٢

شده : أنا حر يا أخي في بيتي.. ده ملكي.. موش عاجبك اتفضل.. ورينا
عرض أكتافك...عايز تفضي مية البيت في البرميل كل يوم واسيه لك..يا
أخي اتوكل وسيننا في حالنا .

بدوي : والميت قرش اللي بلعتهم أول امبارح ١٢ (١٩٣)

شخصية بدوي تمثل نموذجاً لنوع من الناس ، ممن يعيشون حياة بسيطة جداً وفي
ذات الوقت يحيط بهم الغموض في ناحية من النواحي ، وقد استطاع لطفي الخولي - في
نظري - العثور عليه من بين النماذج الكثيرة الموجودة في المجتمع ، والتي قد تضيع
ملاحها وسط خضم الحياة اليومية لعامة الناس، ومن ثم استطاع القول بأن شخصية بدوي
أفندي بما تخوضه من صراعات في جبهات مختلفة وبما يحيط بها من غموض شخصية.
يشكل الانتظار بعداً من أبعادها بشكل أو بآخر بداية من عمله الحكومي ودخوله
السجن ، ثم سكنه فوق سطح منزل المعلم شهدة، ثم عمله ككاتب للشكاوى والعرائض على
المقهى، ونهاية بعمله كتاجر في تجارة غامضة رابحة قادتة إليها الصدفة المحضة، وهي
تجارة الدموع !! الأمر الذي جعل كل المحيطين به يريدون معرفة نوع تجارته بأي
وسيلة.

سيد : (ضاحكاً) اسكت ده حيموت علشان يعرف انت بتاجر في ايه..وده كل يوم
عمال يحاورني ويداورني، هو والمعلم (يقلد ناشد أفندي) دكانته فين ؟ عنده
سجل تجاري ؟ بيتاجر في أي مصيبة .

بدوي : مصيبة تقطع لسانه اللي بقى أطول من عمره .. هو ماله ومالي بس .. أبويا ..
أمي ؟ عمتي .. جوز خالتي ؟ ستي راضعه على المرحوم جده (بعد هنيهة)
بيتاجر في ايه.. في الكفن اللي يدوب في عرق جنته .. في السم الهاري اللي
ينقله من ريس قلم الدنيا لريس قلم الآخرة . (١٩٤)

ونظراً لسمات المسرح الاشتراكي الواضحة في النص من حيث كونه يعالج عدة
قضايا اجتماعية لشريحة من المجتمع ، أو لطبقة بأكملها - كما أشرت سابقاً - فالحوار في
النص ينتقل من مجموعة إلى أخرى ناقلاً أفكاراً مركبة ، حيث لا يفتأ المتلقي يعيش في

فكرة معينة حتى تتزاحم في ذهنه أفكار عن أشياء أخرى ، الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى القول بأن هذه ميزة [من مميزات الحوار التي تضمن للمسرحية حياتها وحيويتها واتساع رقعتها وعمقها] .^(١٩٥) ولعل هذا الحوار بين " المعلم شهده " و " ناشد أفندي " في جهة وبين " بدوي أفندي " و " سيد " في جهة أخرى يؤكد ذلك ، إضافة إلى أنه يلقي الضوء على ملامح انتظار " المعلم شهده " وانتظار " بدوي أفندي " .

المعلم شهده : (مقاطعاً) ما تخليك معايا أنا لأبد أعزله .. أرميه بره البيت .. ده بيتي .. القانون ده ما يمشيش على .. لا .. ده أنا أدفع ديته على قد ما تكون .. عشرة .. عشرين .. القلوس تقوت في الحديد وتخليه عجيب يا ناشد أفندي ...

ناشد أفندي : بشويش بشويش يا معلم .. أحسن واخذ باله
بدوي أفندي : (مستكملاً حديثه السابق) شفت بقى القسمة والنصيب يا سيد ..
سيد : انت والله بركة يابدوي أفندي .. أصلك تارك كل حاجة لله .. ومتوكل عليه ..

بدوي : (في حماس) وخالق الكون زي ما بتقول تمام يا سيد أهو .. أهو مثلاً لما خرجت من السجن وحدي .. فرع ومقطوع من شجرة .. لا أخ ولا أم ولا صديق ولا قرش .. ولا حته أئتم فيها .. ربنا ما يوريك ساعة زي دي يا سيد .. ومشيت على باب الله .. حاجة كده طلعت في راسي وقالت لي سيب الشارع العمومي يا بدوي وامشي في الحوار في الضلعة .. زي ما تقول كنت لسه واخذ عليها .. وخايف من النور والناس .. آه .. وحياتك يا سيد .. وأمشي لك حزنان وكاتم في قلبي وحالتي كلها بالبلا .. وما أشعر بنفسي إلا وأنا جوه ..

سيد : جوه .. جوه إيه ؟

بدوي : جوه صوان ميت .. والناس حوالي بتواسيني فيه .. اللي يدس في جيبي قرش .. واللى حته بخمسة .. واللى يقدم لي سبجاجة .. واللى .. واللى وأنا قال إيه نازل نهضة زي العيل الصغير اللي تاه من أمه في الزحمة .

سيد : حاجة غريبة صحيح .. المقدر يا بدوي أفندي ..

بدوي : وبخالق الكون زي ما باحكي لك كده .. باقول لك حاجة إلهية كده ما أعرف لها لغاية انتهارة علة من سبب . (١٩٦)

على أن هذا التداخل في الحوار أسهم في تطويل الأحداث وتكرار المواقف بل وجهودها وعدم تطورها ومرد ذلك -في نظري- إلى اعتماد الكاتب على صياغة مسبقة للأشخاص ، حيث إن المسرحية مأخوذة عن إحدى قصصه القصيرة وهي بعنوان " بدوي أفندي وشريكه" (١) والتي نشرت في عام ١٩٥٦ م ضمن مجموعته القصصية "رجال وحديد" وحين حولها إلى مسرحية عام ١٩٥٩ م أخذت اسم " قهوة الملوك " ولذا فقد اعتمد الكاتب على الموقف في القصة القصيرة وهي جنس أدبي له استقلاليته واختلافه من حيث البناء الفني عن المسرحية .

يظل الصراع بين " المعلم شهده " وبين " بدوي أفندي " حتى نهاية المسرحية وكلاهما ينتظر وكلاهما يسير في خط معاكس للآخر، ولكن في لحظة من لحظات التتوير داخل الدراما يتحد الانتظاران ويسيران معاً في اتجاه واحد ممثلين انتظاراً جماعياً إيجابياً لطبقة بأكملها ضد طبقة الملك وحاشيته وأعوانهم من كبار الموظفين ذوي الدخول والمناصب الكبيرة، حيث ينسب "المعلم شهده" ما بينه وبين "بدوي أفندي" من خصومة وصراع ، لتنتهي المسرحية بمواجهة جماعية لمحاولة هدم الحارة كلها من أجل فتح الطريق الخاص للسرايا !! ولم يتم ذلك إلا بعد معاناة كل أهل الحارة ومن بينهم " بدوي أفندي" و"المعلم شهده " الأول دخل السجن مرة أخرى بعد اتهامه بتحريض العمال وكتابة المنشورات لهم، فغيرت محنة السجن من شخصيته وتحولت قضيته من قضية فردية إلى قضية جماعية، أما الثاني ف شعر بالحس الجماعي لمجموعة العمال وغير اسم المقهى باسمهم باعتبار أن العمال هم الذين يرتادون المقهى وليس الملوك!! إضافة إلى محاولات الحكومة المستمرة استعداد الشعب في صور كثيرة أبسطها هدم المقهى وبيوت الحارة من أجل فتح الطريق الخاص بمولانا الملك!! يتحد المجموع بعد أن طفح الكيل فينسي الجميع قضاياهم الفردية ملتفتين إلى قضيتهم الأكبر (مواجهة الظالمين!!) وهذا الحوار يجسد هذا الالتحام رغم ما فيه من تقرير ومباشرة فرضتها حماسة الكاتب وأيديولوجيته الاشتراكية الواضحة .

المعلم شهده : لازم أعزله بتاع النسموان ده . حايخسر سمعة بيتي . لازم أعزله ، يعني لازم أعزله . ارقعه بقلمك الحياني جواب مسوِجر بالطرد بعد ما تكتب لي طلب تغيير اسم القهوة .. والا أقولك اكتب الجواب المسوِجر الأول .

ناشد أفندي : صبرك صبرك شويه لما أخلص الالتماس .

المعلم شهده : تصدق بالله .. أنا نفسي كانت بتقول لي قوم يا واد اطلع وارميه من الشباك .. لكن له عمر .. قصر الشر ونزل .. يالله ياناشد أفندي فش غلي في الجواب المسوِجر .

بدوي أفندي : (يعلو صوته خلال الحديث) ما هو الأستاذ سليم قال لي على الاجتماع (تسمع جلبه شديدة في الخارج) .

المعلم شهده : (واقفاً) ايه الزبطة دي يا سيد ؟

سيد : أنا شايف لمة بوليس (ناشد أفندي يتوقف عن الكتابة)

ناشد : بوليس !

شهده : بوليس !

الريس حنفي : بوليس !

بدوي : بوليس !

عم موسي : انت مالك ومال البوليس يا بدوي أفندي .. كفاية بقي وتعالى نلتفت لشغلنا (الجلبه تزداد اقتراباً) .

سيد : الحق يا معلم .. مهندس البلدية ومعاها البوليس بيعانوا البيوت اللي حاتتهد علشان طريق السراية الجديد.

شهده : البيوت اللي حاتتهد .. بيوت مين يا وله ؟!

أصوات : (متناثرة) تتهد ؟!

أصوات أخرى : البيوت كلها ؟!

ناشد أفندي : (بصوت خافت) البيوت كلها ! وحياة الرب ده حرام ده ظلم .. اعمل التماس يا معلم .

المهندس : التماس علشان ايه ؟ ده خلاص أمر نهائي .

أم خليل : وده أمر مين بقي يا ابلعدي ؟!

المهندس : أمر مولانا ...

العسكري : مولانا السلك .

أصوات : الملك .

الريس حنفي : يا عم ! لا ملك إلا الله .

شده : (صارخاً بحنق) طيب على الطلاق بالثلاثة من نسواني الثلاثة ما أنا مطلع

حد من بيتي الملك ! لا ملك إلا الله . (يردد الناس العبارة الأخيرة متحركين

تجاه المهندس والجنود) (١٩٧)

ومن نماذج الانتظار الفردي أيضاً " انتظار الشاويش عفيفي " الذي يبحث عن رأس

أى فرد من أفراد العمال ليقدّمها للحكومة حتي يحصل على الثمن " خمسة جنيهات " عن

الرأس الواحدة !! ولذا فهو دائم البحث منتظراً ، يعمل بكل ما أوتي من طاقة من أجل

تقديم أكبر عدد من الرؤوس إلى البوليس ليحصل على المزيد من الأموال !! كما أنه

يحاول تجنيد " بدوي أفندي " الذي تربطه به علاقة قديمة منذ أن كان في السجن.

عفيفي : وحياة العيش والملح زي ما بقول لك كده .. بالراس ! كبيرة .. صغيرة ..

بخمسة جنيه .. قدر بعقلك بقي خمسة جنيه يعني إيه ؟

بدوي : خمسة جنيه !

عفيفي : وفيه بقا مواسم الروس تتطلب قوى .. ألف راس .. ألفين .. ثلاثة .. وانت

وشطارتك .. تطلع لك بأربعين خمسين جنيه .. تكسي العيال وتدفع مصاريفهم

في المدرسة وتملا البيت عيش ولحمة ورز ... وتعيش ملك زمانك ومزاجك .

بدوي : وإذا ما لقيتش ؟

عفيفي : ما لقيتش بتقول ما لقيتش ! ده انت على نياتك خالص يابدوي أفندي

.. ده مفيش أكثر من الروس دي في البلد .. هو فيه حد يا راجل في الزمان ده

موش قرفان (يلتفت حوله) من بسلامته ولا بسلامتهم ؟ خلاص أهو ده

المطلوب .

بدوي : المطلوب !؟

عفيفي : أيوه المطلوب .. انت مثلاً .. مثلاً يعني .. رأيك إيه في بسلامته ؟

بدوي : زفت ..

عفيفي : وبسلامتهم ؟

بدوي : قطران مسيح .

عفيفي : خلاص .. تتفع راس تتقدم ويندفع عليها خمسة أهيف ... (١٩٨)

ومنطق عفيفي القائم على المصلحة الشخصية والتي تضر بالمجموع مصدره بلا شك الحاجة والجرماني ، والفقر والقهر والذل ، فهو على الرغم من رأيه الواضح في الملك وطبقة البشوات لكنه يتعامل معهم مرغماً ! وهذا بدوره يجر المثقفي إلى القضية الرئيسية في النص وهي الصراع الطبقي والعدالة الاجتماعية .

بدوي : يا خالق الكون ! لكن ده ظلم .

عفيفي : ظلم ! وهو لما ما لاقيش أوكل عيالي موش ظلم .. لما أبويا عمي علشان موش لاقى ولا تمن القطرة .. ما كانش ظلم .. لما .. لما أنت خدت من عهده الحكومه كام جنيه سلف تسد بيهم جمورة صاحبة البيت فسكوك سنتين سجن ورفدوك من وظيفتك .. موش ظلم .. الناس زي ما هي بتظلمني أنا كمان أظلمها .. وأمسك في زماره رقابيه لغاية ما أخلعها خلع .. واحدة ورا الثانية تقول لي ظلم ؟ الظلم ضد الظلم .. (١٩٩)

ولا يكف الكاتب - مستخدماً نفس الصوت المرتفع - عن تعرية الفساد السائد في المجتمع مشيراً إلى المصالح الشخصية التي تربط بين الطبقة المالكة والسلطة التنفيذية متمثلة في " البوليس " .

عفيفي : إمبراح اتصلوا بحضرة الظابط اللي باشتغل معاه ، حاكم هو راخر ابن أكابر .. والأكابر مع الأكابر ؟

بدوي : إخوان !

عفيفي : بدوي أفندي - ده مخه كبير قوي .. يفهمها وهي طائيرة ، ده كان في السجن جن تصور .. ياخذ كل مطلوبه بالحداقة .. نهايته .. بقى هم اتصلوا بمين ؟ بحضرة الظابط وقالوا له عمال المصنع عاملين شوية نقابة ودوشة .. وأبصر إيه .. طالبين يزودوا الأجرة .. ويقصروا وقت الشغل .. واشتركوا كمان في مظاهرة إمبراح مع الطلبة وعائزين همتك وشهامتك يا أبو خليل حاكم هو اسمه إبراهيم .. اليوزباشي إبراهيم .. مين الراجل بتاع أبو خليل اللي يوثق فيه ويبيض وشه ؟ عفف .. محسوبك يعني .. وعفف بقى يدوب في زوارق العمال .. تصور إنهم

بكل بجاجة عايزين يشتغلوا تسع ساعات في اليوم .. تسع ساعات بس تقولش
أولاد السلطان..(٢٠٠)

وواضح ما في الحوار السابق من تأثير الكاتب بالفكر الاشتراكي . ويظل عفيفي
هكذا حتى نهاية المسرحية ، وعندما يفشل في تجنيد بدوي أفندي يصبح بدوي أفندي هو
كبش الفداء رأساً من الرؤوس التي يبحث عنها عفيفي . ومن نماذج الانتظار الجماعي
الإيجابي في النص " انتظار العمال " ممثلين في " الرئيس حنفي " رئيس نقابة عمال
المصنع الموجود في الحي والذين لا يكفون عن المطالبة بحقوقهم متخذين كل السبل من
أجل تحقيق مطالبهم ولذا فهم يقومون بالمظاهرات ، ويكتبون المنشورات والمحاضر
يساندهم في ذلك مجموعة المثقفين الثوريين والذي يمثلهم في النص " الأستاذ سليم "
محامي النقابة ، وعلى هذا فانتظارهم يمثل انتظار طبقة بأكملها ، بيد أن هناك عوامل
كثيرة تعرقل مسيرتهم أهمها الجهل والامية التي يعانون منها ، إضافة إلى مواجهتهم
المستمرة مع السلطة الأمر الذي يدفع بهم إلى السجون والمعتقلات .

الرئيس حنفي : (مستكماً حديثاً) والعمل يا أستاذ ؟

الأستاذ سليم : ما هو أنا ما أقدرش اكتب لكم كل شيء .. محاضر .. منشورات في كل
وقت .. خطر يا حنفي خطر .. أنا مفروض محامي النقابة وبس .. وانت
عارف اليومين دول الواحد لازم يحتاط .. أحسن خسائرننا كترت خصوصاً
بعد مظاهرة إمبراح ..

الرئيس حنفي : عندك حق .. لكن نعمل إيه في حالتنا .. ده اللي ظروفه كويسة من العمال
يادوب يعرف يفك الخط ..

الأستاذ سليم : يا أخي اتعلموا .. وعبروا عن أنفسكم بنفسكم بالكتابة ، زي ما بتعبروا
باللسان ..(٢٠١)

ومع ذلك لا ييأس العمال محاولين تخطي كل العقبات في سبيل تحقيق حلمهم
فيلحون على "بدوي أفندي" من أجل أن يعمل معهم كسكرتير للنقابة !! وعلى الرغم من
رفضه المستمر في البداية لكنه في النهاية يوافقهم ، وإن كان العمال لم يحققوا مكاسبهم
كاملة حتى نهاية المسرحية لكنهم كسبوا بعض المكاسب أهمها تأييد المجموع لقضيتهم

ويكفيهم في هذه المرحلة -على الأقل- تغيير اسم المقهى من "قهوة الملوك" إلى "قهوة العمال" إيداناً بأن العصر القادم هو عصر العمال .

ومن نماذج الانتظار السلبي الواضحة في النص، انتظار "ناشد أفندي" وانتظار "عم موسى" وهما أيضاً شخصيتان اختارهما الكاتب بعناية من بين أبناء الطبقة المتوسطة والفقيرة وإن كان انتظار "عم موسى" تشوبه بعض الميثاقيزيقية .

أما "ناشد أفندي" الموظف بالمعاش فيرى طيلة المسرحية وهو جالس على المقهى يكتب الالتماسات لأصحاب المعاشات - وهو منغم - من أجل الحصول على حقوقهم ولكن الالتماساته لا تنفع ، ولعل سلبية انتظاره نابعة من كونه لا يتخذ أي فعل إيجابي تجاه تحقيق مطالب أرباب المعاشات مكتفياً بكتابة الالتماسات فقط - مع علمه التام بعدم جدواها - عائداً بذاكرته إلى الوراء حيث كان رئيساً لقلم الموظفين في المصلحة التي كان يعمل بها ليعيش في أحلام الماضي . دونما أي تفكير في المستقبل ، وهذا الحوار يبين الفارق الجوهرى بين انتظار "ناشد أفندي" وانتظار "المعلم شهده" حيث يعيش الأول في الماضي بينما يخطو الثاني نحو مستقبله الخاص وعالمه الخاص محاولاً بل ومصرراً على تحقيق أمنياته وهذا هو الفارق بين سلبية الانتظار وإيجابية الانتظار .

ناشد أفندي : تصدق بالرب يامعلم .. أنا لا يمكن أفكر في الجواز بعد المرحومة مراتى .
ولو حتى أدوني مية جنيه..ورقة واحدة كده ود سوها فى جيبى الجوانسى ده ..
وقالوا خد واتجوز يا ناشد أفندي .

المعلم شهده : يدوك ! مين دول اللي يدوك ، مية جنيه ، ورقة واحدة .. لا .. لا يا ناشد أفندي .. لكم دينكم ولي ديني . أنا ياعم أجوز وأجوز وأدفع أنا الميت جنيهه .. آه لو بدوى ال.....استغفرالله العظيم بقي (٢٠٢)

لا يستطيع ناشد أفندي تكملة قصة الموظف الذي رفده عندما كان رئيساً للقلم في المصلحة ، فهو طوال المسرحية لا يستطيع تكملة القصة وكلما ذكرها قاطعه المعلم شهده .
ناشد أفندي : طيب ده أنا لما كنت ريس قلم ، كان عندى موظف

المعلم شهده: (صائحاً) يا واد ما تيجى تصلح الشيشة . لكن تعرف تقول لي يا ناشد أفندي،
أهو انت ياعم ريس قلم قد الدنيا ..

ناشد أفندي : (بحسرة) كنت .. كنت يا معلم .. أيام وفاتت زي الاكسبريس .. ما بقى
إلا محطات قليلة ونبلط في الخط .. (٢٠٣)

وكذلك مواقفه المتعددة مع المعلم شهده والتي دائماً ما كان يدعو فيها إلى السلبية
والاستسلام على خلاف المعلم شهده تماماً!!، ويهرب " ناشد أفندي " بمجرد علمه
بالمظاهرات، وبأن المقهى أصبح مرصوداً من قبل " البوليس " .

ناشد أفندي : انتم ما تعرفوش الحكومة زيي أنا .. دى قوية قوى ورأسها ناشفه قوى
.. اسألني أنا .. خمسة وأربعين سنة خدمة .. السنة سنة .. تصدق بالرب .. أنا
لما كنت رئيس قلم الأرشف كان ... (٢٠٤)

ويواصل ناشد أفندي كتابه الالتماسات دون جدوى مؤثراً السلامة وعدم مواجهه
[وهذا هو الالتماس الحادى عشر .. نرفعه إليكم بكل إجلال واحترام وخشوع يا معالي
الوزير .. ونحن نلتمس من معانيكم أن تنظروا بعين العطف والرحمة ...] (٢٠٥) ولعل
مصدر خوف ناشد أفندي هو القهر الوظيفى - إن صح التعبير - حيث يرى طيلة
المسرحية بهذه الصورة الممسوخة ، يرتعد كلما ذكر اسم الحكومة أمامه .

وفي رأيي أن الكاتب قد رسم شخصية " ناشد أفندي " بهذه الصورة لتمثل النقيض
لشخصية "المعلم شهده " و " بدوي أفندي " و " الرئيس حنفي " وعلى الرغم من أنه لا يمثل
طرفاً مباشراً من أطراف الصراع الرئيسية في النص لكنه يسهم عن طريق التضاد - في
إبراز خطوط الصراع الرئيسية في النص ، ويسهم بشكل أو بآخر في التطورات التي تطرأ
على الشخصيات الرئيسية في الدراما .

وفي هذا الحوار بين " ناشد أفندي " و " المعلم شهده " فى نهاية المسرحية ما
يوضح ذلك . على ما في الحوار من فارق وإضح بين انتظار كل منهما .

ناشد أفندي : وليه تغيير الاسم يا معلم ؟ .. تصدق بالرب .. انت ماشي في سكه ما
انتاش قدها .. حا تغضب فيها الحكومة .. هو انت قد الحكومة؟ يا راجل أوعى
لمصلحتك .. وسبيك من الجدعان دول .

المعلم شهده : سبحان الله .. وأنا ما لي ومال الحكومة يا ناشد أفندي .. أنا عملت لها
حاجة! مسيتها بشئ لا سمح الله .. قهوتي وغيرت اسمها حد شريكى .
هو مين بيقد عليها وينفعنى .. الملوك .. ولا الجدعان دول ؟ أهى دى

مصلحتي .. عمرك شفت بسلامته صاحب الجلالة (يشير إلى القصر) نزل
من سرايته وجه قعد هنا وطلب شيشة حمى والا شيشة عجمى .. والا
حتى واحد ينسون .

ناشد أفندي : يا راجل أفهنني .. غير الاسم زي ما انت عايز .. لكن اسقتي شويه لما
الحكاية نارها تبرد .. اصبر .. اصبر يا معلم .. تصدق بالرب .. أهو
إحنا بنكتب في الاتماس الحداشر ولسه ما حصلش حاجة .. لكن صابرين
.. الصبر يا معلم أحسن دوا .

المعلم شهده : الصبر ! والصبر أشحته منين .. دول قطعوا لي حبال الصبر .. دول
مرمطوني يا ناشد أفندي تصدق بالله .. صول معلوع زي العصاية ..
ي .. ي .. ي .. يضربني على قفايا .. ويشتمني قدام اللي يسوى واللي
مايسواش .. ويقول لي أنا المعلم شهده .. آه يا شعب جربوع .. أنا سكنت
.. لكن عدوك الجدعان هبوا فيه هبة كانوا حاكلوه .. دول ناس قوادم
بصحيح ..

ناشد أفندي : انت وخلصك .. أهو أنا نصحتك والسلام انت مش قد الحكومة .. تصدق
بالرب أنا لما كنت في الحكومة ريس قلم الأرشيف

المعلم شهده : (غاضباً) حكومة ! حكومة ! إيه الحكاية ؟ هي كانت حماتي ؟ هو أنا كنت
اتجوزت بنتها. (٢٠٦)

أما "عم موسى" فهو شخصية منتظرة أيضاً وتشبه في انتظارها انتظار "ناشد
أفندي" إلى حد كبير، فهو شريك "بدوي أفندي" الذي ظهر فجأة في أحد المآتم، تاجر
دموع ! اتفق مع بدوي أفندي على العمل سوياً، ولكن بعد سجن بدوي أفندي مع العمال،
قرر الأخير الانفصال بينما ظل عم موسى مصراً على هذا العمل حيث لا يجيد أي عمل
سواه متخذاً من القضاء والقدر وسيلة لذلك ، وأيضاً استخدمه الكاتب ليبرز التطور الذي
طرأ على شخصية بدوي أفندي داخل الدراما وأيضاً لإبراز القضية الرئيسة في النص ..
الصراع بين الطبقات والعدالة الاجتماعية .

عم موسى : إحنا لقينا شغل ثاني وما اشتغلناش ؟
الاستاذ سليم : امسك ! أهى دي المسألة .

عم موسى : مسألة .. مسألة إيه يا استاذ .. أنا موشن فاهم حاجة أبدأ من كلامكم .. انتم زي اللي بيتكلمون باللاوندي .. تقول لي مسألة .. مسألة إيه ؟

الاستاذ سليم : مسألة الشغل .. لازم كل واحد منا .. أنا وانت وبدوي أفندي وسيد أفندي وأم خليل .. كل البني آدمين اللي زينا يبقى لهم الحق في الشغل .. الحق في راحة .. الحق في

بدوي أفندي : (مقاطعاً في حماس) في جوازہ .. الحق في جوازہ .. الحق في بيت .. الحق في قعده على القهوة .. الحق في شيشة

عم موسى : ومن الذي يعطيك هاذہ حق ؟

الاستاذ سليم : الحق ما لو ش رجلين علشان يجيلك لغاية الباب ، ويخبط. تقول له مين .. يقول لك أنا الحق .. تقوم تفتح له وتأخذه بالحضن .. لا .. الحق لازم تأخذه أخذ ...

عم موسى : آخده ؟ آخده ازاي ؟ اخطفه يعني ؟ بقي هاذہ كلام يا ناس .. الدنيا قسم ونصيب يا استاذ والمكتوب للبنی آدم هو اللي يجرى له .. فلان ملك (يشير إلى القصر) فلان غفير .. فلان وزير .. فلان شحات .. المعلم شهده صاحب القهوة .. سيد صبي القهوة .. جناب حضرتك أبو كاتو .. أنا وبدوي أفندي على باب الكريم .. إرادة الله .. ملكه واحنا عبیده يتصرف على هواه .

الاستاذ سليم : ودخله إيه في الموضوع ده ؟

بدوي أفندي : أيوه صحيح .. ربنا دخله إيه في الموضوع ده ؟

عم موسى : استغفر الله في قلبك .. وبعدين معاك يا بدوي أفندي .. ربنا اللي كتب عليك الفقر والستر .. وكتب على غيرك الغنى يا أخي ..

بدوي أفندي : يا خالق الكون .. يا ناس ما تصدقوش حاجة من دي ... ده كله تزوير في تزوير .. كله وحياتكم علشان ما نفتحشي بقنا .. علشان نفضل كده متربطين من غير رباط . (٢٠٧)

وكما بقي "ناشد أفندي" حتى نهاية المسرحية في عزلة كذلك كان "عم موسى" الذي لم يقتنع بأساليب "بدوي أفندي" و "الاستاذ سليم" الثورية متجهاً في طريقه هائماً على وجهه على "باب كريم" باحثاً عن مأتم يذرف فيه الدمع مدراراً في نظير أي مقابل !!

ناشد أفندي : وأنا إيه اللي يحقرني في اللخبطة دي هيه .. من الملوك للعمال
.. بقى ده كلام .. من الملوك للصناعية ؟! (يخرج)

سيد : الله ! هو ناشد أفندي راح فين ؟ قهوتك يا عم موسى
عم موسى : (وهو يقوم من مقعده كأنه يستيقظ من حلم مفزع) أنا خلاص معدتش عايز
حاجة من ريحتكم ... خلاص .. خلاص .. آه الكالو ..

سيد : حاسب على نفسك يا عم موسى.. أوعى الباشا يمشيك كثير أحسن الكالو يتعبك
.. وعندك واحد شاي لصاحب الجلالة (يقصد أحد العمال) ستار (٢٠٨) .

وتنتهى مسرحية لطفى الخولى " قهوه الملوك " بهذه النهاية التي تبشر بعهد جديد
وحياة جديدة في ظل ثورة العمال على طبقة البشوات التي آلت للسقوط وكما كان نعمان
عاشور يفرض على مسرحياته نهايات متمذهبة بالواقعية الاشتراكية فعل لطفى الخولى
نفس الشيء في عمل مسرحي شكل الانتظار بعداً من أبعاده حيث أسهم -بجميع شكوله-
في إبراز خط الصراع الرئيس في النص وألقى الضوء على القضية التي طرحها الكاتب.

١ - ١٢

تتعدد شكول الانتظار في أعمال سعد الدين وهبة - وهو من كتاب الواقعية
الاشتراكية - ويمكن رصد ملامح الانتظار في معظم أعماله على سبيل المثال في
"المحروسة" وفي "السبنسة" و "كوبري الناموس" و"سكة السلامة" وكلهما مسرحيات
كتبت بعد ثورة ١٩٥٢م ، وقد تناولت معظمها الواقع الاجتماعي والفساد السياسي في
مصر قبل ثورة يوليو ، وأول ما يلفت الانتباه في هذه الأعمال هو اهتمام الكاتب الملح
بتصوير حياة الجماهير الكادحة ، وما كانت تتعرض له من صنوف القسوة والظلم
والاستغلال قبل الثورة . "فالمحروسة" تتعرض لأحوال مصر قبل ١٩٥٢ ، و"السبنسة"
تدور أحداثها في شتاء ١٩٥١ ، و"كوبري الناموس" تقع أحداثها في صيف ١٩٥١ ، و"سكة
السلامة" تدور أحداثها في الوقت الحاضر - وكانت قد كتبت عام ١٩٦٤م .

ويمثل الانتظار عاملاً مشتركاً في هذه الأعمال ، فعلى حين يبدو الانتظار
محصوراً في شكل واحد في " المحروسة " وفي " السبنسة " تتنوع شكوله في " كوبري
الناموس " و" سكة السلامة " .

يأخذ الانتظار في " المحروسة " شكلاً واحداً عند معظم الشخوص وهو الانتظار الفردي السلبي ، فعلى الرغم من أن النص لا يتناول شخصية محورية تدور حولها الأحداث حيث لا تركز المسرحية [على فرد واحد يطلب منا كمنظارة أن نتوحد معه ونتمثل فيه أنفسنا ، فهي توزع اهتمام المتفرج بين مجموعة من الشخصيات تصور الجوانب المتعددة للموضوع، وتعطي صورة درامية متكاملة للمضمون الفكري]. (٢٠٩)

فإن الانتظار تغلب عليه السمة الفردية بداية من "عبد أفندي" مدرس الإلزامي المتدفع سليلط اللسان ومروراً بزوجة المأمور والمأمور نفسه ، ووكيل النيابة ، والضابط الجديد " سعيد " ، والعمدة ، ونهاية بالمتهمين " عبد الحميد " وأخيه " عبد المجيد " .

ومن خلال هذا الانتظار الفردي يطرح سعد الدين وهبة القضية الرئيسة في النص، وهي قضية الصراع الطبقي في مجتمع ما قبل الثورة ومن خلال هذا الصراع الطبقي تبدو المفاسد التي كانت سائدة في مجتمع ما قبل يوليو ٥٢ متأثراً بالنظريات الاشتراكية في الفن والتي [تقوم على أساس تصوير المجموع ، أو الفرد الذي تتحقق فيه نمطيته ويضم في سماته كل سمات المجموع ومثل هذه الشخصية في المسرح لا تتطلب من المتفرج توحيدها ذاتياً ، بل توحيدها جماعياً ، فهو لا يتوحد مع سمات شخصية ذاتية ، ولكن سمات جماعية جوهرية] . (٢١٠) وذلك على عكس [النظريات الرأسمالية في الفن والتي تقوم على تصوير الفرد وتتطلب من المتفرج أن يتوحد معه بحيث يجد فيه صورة لذاته ويبدو ذلك حتى عند أكثر الواقعيين تمرداً على الأوضاع الاجتماعية والخلقية في المجتمع البرجوازي كإيسن مثلاً] . (٢١١)

والصراع الرئيس في المحروسة هو الصراع بين السلطة والشعب ويتحقق هذا الصراع على أكثر من مستوى ، فالصراعات على التفاهات بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة على احتلال لوج في سينما أو مرور التشريفة - تشريفة المولد النبوي - أمام بيت إحداهن قبل الأخرى [هو نفس الصراع بين " البوليس " والنيابة ، وبين الشعب الذي تمثل النيابة مصالحه والسادة الذين نصب المأمور نفسه قيماً على مصالحهم ، وهو نفس الصراع بين عبد المدرس الإلزامي والمفتش الذي يستغله في شراء البيض والدواجن والزبدة وعلى مستوى الجماهير يجري الصراع بين المأمور والنيابة حول عبد

الحميد المتهم الوحيد من بين الاثنين وعشرين مليوناً الذي يرفض أن يبيع أرضه للخاصة الملكية فتدبر له تهمة القتل لكي تسهل عملية التخلص منه والاستيلاء على أرضه [(٢١٢)]

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة في النص منذ بداية المشهد الأول حيث يتجمع 'عبده أفندي' و 'الشيخ منصور' البحبوح المهاود عند الخواجة ' ينسون ' ينتظران بقية الزملاء للشرب ولعب الورق يدور هذا الحوار بين ' عبده أفندي ' وبين ' الشيخ منصور ' يفهم منه أن عبده أفندي مهضوم الحق ، فهو يواجه تعنتاً من قبل ' المفتش ' الذي طلب منه رشوة وعندما رفض كتب فيه 'المفتش' تقريراً أدى إلى نقله إلى آخر المديرية !! وعلى هذا فهو ينتظر من ينصفه من هذا الظلم .

منصور : يا أخي كنت اشطر ع المفتش اللي هفك تقرير ووداك آخر المديرية !
عبده : وأنا يعني سكت له .. وكتاب الله دا أنا هافه عريضة إمبراح حا تجيب داغه .
منصور : وكان لازمته إيه ؟ ما كنت تجيب له اللي هو عايزه وتخليك في مطرحك تلقط رزقك .

عبده : أجيب له اللي هو عايزه إزاي ؟ يعني أدور ع العزب أقول ياللي عنده بيض ؟
متين بيضة !! يا أخي يطفحهم هو وقرابيه اللي كانوا حا ياكلوهم .
منصور : يعني أربع برايز كانوا حا يضلعوك ؟

عبده : أيوه يضلعونني . ثم حتى ولو كانوا ما يضلعونيش ، أجيب له إيه ؟ طلب الزبدة ، قلنا رطلين مش حاجة .. ياعبده الست عاوزه رطلين زبدة حلوين ، جنبناهم - قلنا الفلوس يمكن بكره ، يمكن بعده ، وادي وش الضيف - فات يجبي جمعه ، وبعدين ياعبده (يقلب المفتش) شم النسيم امتى ؟ يوم ثمانية يا حضرة المفتش - ياعبده شم النسيم قرب ، كل عام وجنابك بخير يا سعادة المفتش .. ياعبده شم النسيم الجمعة الجاية ، أهلاً وسهلاً يا حضرة المفتش .. كل ده ولا أتى هنا .

منصور : وبتقول عندك مخ .. !

عبده : أنا في الحاجات دي مخي ثقيل قوي .

منصور : ما هو علشان كده ما انتاش فالح .

عبده : طب بكره تشوف .. إن ما كنتش أرجع هنا تاني يبقى لك الكلام .

منصور : وحا ترجع إزاي ١

عبده : حا اشتكى - حا اشتكى للعالم كلها .. للمنطقة ووكيل الوزارة والوزير ورئيس الوزارة .. وإن حصلت اشتكى للملك كمان . (٢١٣)

ومن خلال انتظار عبده أفندي الذي يرفع مئات الشكاوى للمستولين دون جدوى يطرح سعد الدين وهبه أحد مظاهر الفساد المستشرية في المجتمع والتي يساندها المجموع متمثلين في "منصور" وفي "الحكيمباشي" و"المعاون" و "الخوارج" حيث ينصحونه بالإذعان لرغبات المفتش إذ هي الطريقة الوحيدة لإلغاء النقل ، ولكن عبده أفندي يصر على عدم دفع الرشوة .

ومن خلال هذين الموقفين المتضادين - موقف عبده أفندي وموقف المجموعة - يتضح مدى الفساد المستشري في المجتمع ومدى السلبية والاستسلام لهذا الفساد . يظل عبده أفندي حتى نهاية المسرحية ينتظر من ينصفه ، ولا يكف عن رفع شكوى هنا أو هناك إلى أن يرفع شكواه إلى الملك أعلى سلطة في المملكة فكان الرد السريع هو الرصد النهائي لعبده أفندي بعد أن قضى يوماً في سجن المديرية، وحقق معه في القلم السياسي وأسبوعاً في سجن الأجانب كل ذلك لأنه أساء الأدب وأرسل الشكوى إلى مقر الملك الخاص "الأوبرج"!!

الحكيمباشي : بعثها على فين ؟

عبده : (بثبات) على الأوبرج .

الحكيمباشي : يا نهارك أسود .. وبعدين ؟

منصور : قول للدكتور كتبت إيه على الظرف .

عبده : يعني حا أكتب إيه ، ريان يا قفل . كتبت اسمه وعنوانه .

الحكيمباشي : (كالسرحان) اسمه وعنوانه ؟..

عبده : أيوه . كتبت حضرة جناب الخوارج صوصه ومنه ليد مولانا الملك الصالح .

الحكيمباشي : وكتبت الصالح كمان ؟

منصور : ما هي الصالح دي اللي وديته في داهية .

عبده : وأنا جيت حاجة من عندي ؟ ما هي الجرائين اللي عماله كل يوم تقول

الصالح .. الصالح (٢١٤)

كان هذا أحد نماذج الانتظار الفردي السلبي التي وردت في النص . يأخذ الانتظار بعداً أكثر شمولاً عندما تحدث الواقعة بين " النيابة " و " البوليس " وإن كان هذا الانتظار منبعه الخوف على المصلحة الشخصية عند أفراد المجموعة .

عبد : دي السلطة القضائية والسلطة التنفيذية ، سلطتين من ثلاثة في البلد واقعين مع بعض .

المعاون : ما تلم لسانك يا وله .

عبد : (مستمراً) حقت محمد بيه كمان يخش المعمة دي .

منصور : ومحمد بيه ما له راخر ؟

عبد : موش النايب بتاعنا . علشان السلطة التشريعية تحن وتبقى الحكاية بزر ميسط بالكلية . (٢١٥)

لا يكف سعد الدين وهبه عن ممارسة نقده للواقع السياسي والذي يسدوره بشكل الواقع الاجتماعي في صورة كوميدية ساخرة ، هذه الكوميديا بدورها تزيد من عمق الإحساس بالمأساة لدى المتلقي . يقرر أفراد المجموعة بعد الواقعة بين النيابة والبوليس - عدم التجمع مرة أخرى عند الخواجا ينسون خوفاً من الوقوع ضحايا لإحدى السلطتين . وعلى هذا فهم ينتظرون نهاية الصراع بين السلطتين .

ومثال آخر لهذا الانتظار الفردي يبدو واضحاً في المنظر الثاني، حيث تنتظر زوجة المأمور ومعها أم عباس - الخاطبة - معرفة اسم أم الضابط الجديد "سعيد" حتى تتمكن أم عباس من عمل تعويذة (تكعبله) في جمعة واحدة ويصبح زوجاً لابنة المأمور، ودوافع هذا الانتظار أيضاً المصلحة الشخصية، فزوجة المأمور تنتظر تزويج ابنتها من الضابط وأم عباس تنتظر من وراء ذلك تعيين ابنها عباس خفيراً!! وينتهي انتظار زوجة المأمور بالفشل، أما أم عباس فينتهي انتظارها بالنجاح ذلك لعدم استغناء زوجة المأمور عن خدمات أم عباس.

ويمكن ملاحظة نفس النموذج في المشهد الأول من الفصل الثاني عندما تنتظر زوجة المأمور وابنتها وأم عباس مجموعة من النسوة يأتين لينتظرن جميعاً التشريفة التي كان من المفروض أن تمر من أمام بيت المأمور احتفالاً بالمولد النبوي الشريف ، واستعداداً لذلك جمعت زوجة المأمور النسوة ووزعت الشربات والحلوى ، ولكن ينتهي

الموقف بعدم مرور التشريفة من أمام بيت المأمور ومرورها من أمام بيت وكيل النيابة
فتصاب زوجة المأمور بالإغماء ويحول ضابط التشريفة للتحقيق !!

حرم المأمور : خير يا سليمان ؟

سليمان : التشريفة يا ست !

حرم المأمور : (في لهفة) ما لها .. ؟

سليمان : موش جاية ...

حرم المأمور : (بانزعاج) ليه .. مولد النبي اتلغى ؟

سليمان : لا يا ستي .. الضابط حود التشريفة وصرف العسكر ...

حرم المأمور : راحوا فين ؟

سليمان : روحوا يا ستي .. روحوا .

حرم المأمور : يانهار أبوه أسود .. طب والستات . وكسفتي ؟ هوفات من عند وكيل
النيابة ؟

سليمان : أيوه يا ستي .

حرم المأمور : الحقوني . (٢١٦)

والكاتب باستخدامه لهذا الشكل من شكول الانتظار، يلقي الضوء على خط الصراع
الرئيس في النص ، وينقد الوضع الاجتماعي والسياسي الكائن، ويزيد من حدة التوتر داخل
الدراما إضافة إلى أنه يمهد للأحداث التي سوف تأتي وهي في معظمها مبنية على هذا
الموقف وأشباهه داخل الدراما .

وتبدو ظاهرة الانتظار الفردي السلبي أكثر وضوحاً في النص عندما يتحول
الصراع من صراع خاص بين شخصيتين مثل صراع عبده والمفتش أو زوجة المأمور
وزوجة وكيل النيابة إلى صراع عام - إن صح التعبير - بين السلطة والشعب ، بين من
يملكون ومن لا يملكون وهي في نظري القضية الرئيسة في النص أو هو خط الصراع
الرئيس في النص ، وذلك حينما يبدأ التحقيق في جريمة قتل في تفتيش المحروسة وهو
ملك للخاصة الملكية ، اتهم فيها ظلاماً : عبد الحميد " الفلاح الوحيد الذي رفض - يسأله
أخوه - أن يبيع أرضه للخاصة مما أثار أولي الأمر - الذين نصبوا أنفسهم مسئولين عن
مصلحة الخاصة الملكية - ممثلين في المأمور ومعاون البوليس والعمدة وجميعهم يسعون

من وراء ذلك إلى تحقيق مأرب شخصية بحثه لتقريبهم أكثر من السلطة ، ولذا يصرون على تليفق التهمة لعبد الحميد الذي يناصره وكيل النيابة باعتباره ممثلاً لمصالح الشعب ومعه "سعيد" الضابط الجديد الذي يمثل نموذجاً لجيل جديد من ضباط البوليس يتمسك بالقانون، والصراع هنا بين الطرفين ظاهر وخفي والضحية هو المتهم الذي يظل حائراً طوال المسرحية بين البراءة أو السجن، فكلمة أفرجت عنه النيابة لعدم كفاية الأدلة اخترع المأمور دليلاً لسجنه ، وعندما يفشل المأمور في إحكام الدائرة يقوم بعملية اعتقال للمتهم من أجل إرضاء السلطة على المستوى العام وإذلال وكيل النيابة والضابط "سعيد" على المستوى الخاص .

والصراع بمستوياته العام والخاص يبرز الفساد المستشري في مصر المحروسة قبل الثورة ، ولذا يصبح انتظار " عبد الحميد " وأخيه " عبد المجيد " انتظاراً مؤثراً في البناء الفني للنص يسهم في دفع الصراع إلى الأمام، فإذا كان انتظار عبده أفندي وانتظار زوجة المأمور وانتظار (شلة الأنس) أسهم في كشف خط الصراع عن نفسه داخل الدراما، فإن انتظار "عبد الحميد" و "عبد المجيد" يسهم في دفع هذا الصراع واتساع دائرته فينقله من الحيز الخاص إلى الحيز العام ومن ثم يمكن القول بأن الانتظار - على ما فيه من سمات فردية تغلب عليه - جزء لا يتجزأ من البناء الفني للنص، إضافة إلى تمكن سعد الدين وهبه من أدواته الدرامية متمثلة في واقعية الحوار و واقعية اللغة ودقة رسم الشخص ، وربما يرجع ذلك إلى ارتباط الكاتب الوثيق بهذه الفئات حيث كان يعمل ضابطاً للشرطة ولفترة غير قصيرة الأمر الذي جعله يتأثر بما كان يشاهده في حياته اليومية كضابط بوليس يبدو ذلك في معظم أعماله على سبيل المثال [المحروسة - السبسة - المسامير - ٧ سواقي - بابا زعيم سياسي] .

المعاون : بس سعادتك روق دمك . ودلوقت نشوف صرفة . هو يعني قرار النيابة نزل من السما !

المأمور : أصله زودها خالص . دي ثالث مرة نمسك فيها المتهم ويروح هو سايبه . أول مرة مسكناه وفيه شاهد رؤية قال لا .. إفراج .. قلنا طيب .. جبنا السلاح بعد جمعه قال إفراج السلاح المضبوط خرطوش والقتيل مات بالرصاص . جبنا له السلاح الرصاص .. وأهو بيفرج عنه أناعاوز أعرف أفرج عنه ليه ؟

الضابط : تقرير الطبيب الشرعي وصل . وفيه إن السلاح المضبوط موش هو اللي استعمل في الحادث . (٢١٧)

وأمام إصرار المأمور على حبس المتهم وإصرار النيابة على الإفراج عنه ، يلجأ المأمور إلى دليل قاطع وهو إجبار المتهم على الاعتراف والاعتراف سيد الأدلة ، وفي الحالين سيدفع عبد الحميد الثمن .

المأمور : يعني عاجبك الشحطة دي .. النيابة تفرج عنك واحنا نحبسك .. هي تفرج واحنا نحبسك .. عاجبك كده ؟

المتهم : لا .. موش عاجبني .

المأمور : أنا كمان موش عاجبني .. وعائزك تستقر .

المتهم : استقر إزاي ؟

المأمور : يعني تقعد في حته واحده على طول .

المتهم : أنا عاوز أروح بيتي وغيطي وأهلي .

المأمور : ما انت بإذن الله حا ترجع .. إنما بقى لحد ما ترجع لازم تستقر .

المتهم : استقر إزاي ؟

المأمور : يعني تقعد في حته واحده .

المتهم : ليه ...؟

المأمور : لأن الاستقرار أحسن ولا عاجبك الشحطة دي .

المتهم : أهو كله واحد .. ما دام محبوس .

المأمور : يعني تقعد قد كام شهر كده وبعدين تخرج .

المتهم : و كام شهر ليه ؟ أنا ما عملتش حاجة .

المأمور : أنا ما بأسالكش دلوقت عملت ولا ما عملتش . أنا بقول يعني عندك مانع تقعد

عندنا هنا كام شهر ؟

المتهم : طيب وأهلي ، وزراعتي ، وبيتي ، وبهايمي ؟

المأمور : ما هو حا تطلع تروح لهم .. هو اجنا حا نكلهم .

المتهم : طيب واستني في السجن كام شهر ليه ؟

المأمور : أيوه قلت لي ليه .. ما تقول له يا حضرة معاون .

المعاون : دى خدمة طالبتها منك سعادة البية المأمور ، وانت عارف البية المأمور عزيز
علينا قوى، وما حدش يقدر يرد له طلب قلت ايه ؟
المتهم : أنا رقبتي للبيه المأمور . (٢١٨)

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر من خلال ضغوط المأمور على المتهم
وإجباره على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها مستغلاً سذاجته واستسلامه التام تارة ، وعن
طريق تهديده باعتقاله واعتقال أخيه ، وسجنهم ، بل ونفيهم إلى جبل الطور !! وفي ظل
ذلك لا يملك عبد الحميد سوى الانتظار .

المأمور : هو لما يفرج عنك تبقى القضية ما فيهاش متهم .

المتهم : طيب ما تدوروا عليه .

المأمور : (بغضب) واحنا مستنيينك تقول لنا ، ماحنا دورنا ما لقيناش .

المتهم : طيب وأنا ذنبي ايه ؟

المأمور : ولا حاجة .. أهى جات فيك قضاء وقدر .. ربنا عايز كده .. انت مؤمن
وموحد بالله .

المتهم : الحمد لله رب العالمين .

المأمور : تفكر لو كنت برئ ربنا حا يسبك في السجن .

المتهم : لا .

المأمور : خلاص .. ما دام أنت برئ يبقى ربنا حا ينجيك .

المتهم : ما فيش كلام . (٢١٩)

ينتهى الموقف باعتراف " عبد الحميد " تحت التهديد ، ويرسل إلى النيابة وفي نفس
الوقت تحدث مفارقة أخرى تبين مدى الفساد المستشري في السلطة ، فبعد إجبار عبد
الحميد على الاعتراف يرسل عمدة المحروسة إشارة مفادها اعتراف عبد الحميد شقيق عبد
الحميد بجريمة القتل .. مما يدفع ببطان القضية وتمنح النيابة عبد الحميد وأخاه حريتهما
من جديد ..!! ولكن هيهات أمام إصرار المأمور !! الذي يستصدر قراراً من وزير
الداخلية باعتقالهما وإرسالهما إلى جبل الطور ليواصل انتظارهما من جديد !!، ينتهى
الصراع بين المأمور ووكيل النيابة على المستوى الخاص بنقل كل منهما إلى مكان آخر
المأمور إلى البحيرة - التي يوجد فيها تفتيش آخر تابع للخاصة الملكية - ووكيل النيابة

إلى أسبوط . ولكن الصراع على المستوى العام لم ينته بعد فالفساد يملأ المحروسة والتي ترمز لمصر كلها .. وإذا كانت المحروسة المركب قد حلت مشكلة مصر كلها قديماً عندما رحل عليها الخديوي إسماعيل فإن المحروسة " التفتيش " قد حلت مشكلة الصراع الفردي بين وكيل النيابة والأمور وكلاهما حل مؤقت لتنتهي المسرحية بانتظار صامت من جميع الأفراد .

سعيد : ما هي المحروسة برضه سبق حلت مشكل كبير .. إنما كان حل مؤقت ،

المعاون : مشكل إيه تاني .. ؟؟

سعيد : مش قصدي تفتيش المحروسة .. دي محروسة تانية ...

منصور : هو فيه محروسة غير بتاعتنا دي ؟ .

سعيد : التانية مركب ... اسمها المحروسة .

عبده : (مقاطعاً) عارفها .. اللي اتفتى عليها الخديوي إسماعيل ؟..

سعيد : عليك نور .. أبوه هي دي حلت للمشكلة بتاعت البلد لكن طلع حل مؤقت !!..

عبده : يا ما نفسي تقوم المحروسة دي برحلة تانية زي بتاعة زمان .. وكتاب الله

المرة دي حاك يكون حل مؤبد .. بس تقوم ..

منصور : ما بس يا بوله .. أنت كلامك كثر وما بقلناش - قعاد معاك ..

عبده : (لايبالي بالشيخ) أبو فصاده ريسها والقط الأعشى حارسها . (٢٢٠)

١ - ١٣

يأخذ الانتظار في "السبينة" نفس الشكل السابق في المحروسة ، فالسبينة تدور أحداثها في قرية كوم الأخضر وهي تجسيد حي لمصر كلها بما فيها حيثئذ من مأس وطغيان حيث يجد " العسكري صابر " قبيلة في قريته - يتعرف عليها من خلال عمله كجندي في الجيش سابقاً - فيبلغ " الصول درويش " الذي يتصل فوراً بالمركز مبلغاً عن وجود القبيلة، وفجأة تسرق القبيلة ، وأمام خوفهما من السلطة يضعان بدلاً منها قطعة حديد صدئة، تأتي النيابة للتحقيق فيقرر خبير المفرقات أنها - قطعة الحديد الصدئة - قبيلة شديدة الانفجار !! كي يكسب من وراء ذلك مكاسب خاصة ، بينما ينتظر كل من "صابر" و "درويش" انفجار القبيلة الحقيقية في أية لحظة !! وفي ظل هذا الانتظار أيضاً يطرح سعد الدين وهبة القضية الرئيسية في النص وهي تصوير الفساد الاجتماعي الذي

ينخر في عظام المجتمع ، والصراع الطبقي بين من يملكون ومن لا يملكون ، والانتهازية هي السمة الغالبة على معظم الشخصيات في النص، (درويش، فتحي، فردوس، جلييلة) وكلها شخصيات من القاعدة العريضة مهدت للسلطة طريق للظلم والطغيان على الطبقة الكادحة "طبقة السبنسة" من أجل الحصول على مكاسب شخصية ، فدرويش منذ بداية المسرحية لا يبغى شيئاً سوى إرضاء المأمور والحكماء الذي لا يكف عن طلب رشاًوى.. أبسطها (بلح نصف أسود ونصف أصفر) من أجل ابنته الحامل والتي تتوحم عليه .. ودرويش لا يملك إلا التنفيذ والبحث عن البلح !!...

درويش : طب أفرض أسود كله في السكة .. والا عصي وسود وشنا ولا اسودش .
عبد الواحد : أنا عارف بقى.. هات لهم بلح وخلاص .. وأنت يعني كنت مغسل وضامن جنة ..

درويش : أيوه يا عبد الواحد .. ما هي المصيبة هنا .. ما هو لازم أكون مغسل وضامن جنة كمان .. آمال آكل عيش إزاي ..

عبد الواحد : يادرويش أفندي الأرزاق على الله ..
درويش : ما هي على الله سبحانه وتعالى.. إنما يعني دا الحكماء هو اللي طلب.. بنته بتتوحم بأقول لك .

عبد الواحد : ودي شورة إيه الهباب دي .. ما تتوحم على حاجة موجودة ..
درويش : إفرض ما جبتهاش البلح اللي هي طالباه وهرشت .. في وشها مثلاً .
عبد الواحد : في وشها ؟
درويش : يعني عايز ابن بنت الحكماء يطلع في وشه بلحه نصفها أحمر ونصفها أسود

عبد الواحد : لا ما يصحش .
درويش : طب أعمل إيه في الشوره الهباب دي .. أعمل إيه يا أخواتي طب دانا انتقلت من ابشواي في سحلية . (٢٢١)

وخوف درويش وقلقه المستمر هو الذي دفعه إلى وضع قطعة الحديد بدلاً من القنبلة - !! وينتهي به الأمر إلى خيانة " صابر " الذي أراد كشف الحقيقة ، فيتهمه درويش بالجنون مقابل أن يقفز من السبنسة إلى الدرجة الثانية من درجات السلم الاجتماعي .!! يبدو

الانتظار أيضاً متمثلاً في انتظار " صابر " الذي يخشى من انفجار القنبلة الحقيقية فسي أي وقت .. فالقنبلة المسروقة [معرضة للانفجار في أي لحظة وإذا استمر كتمان السر لتعرضت حياة الكثيرين للخطر المحقق .. هذا إذا أخذنا الحدث على المستوى الواقعي أما إذا نظرنا إليه من الناحية الزمزية لتأكدنا أن القنبلة المسروقة ليست سوى الثورة المشتعلة في وجدان الشعب تبحث عن منفذ لها .. كما يبحث صابر عن منفذ لسره حتى يستريح من عناء كتمانها .. وكما أن صابر لا يستطيع تحديد مكان القنبلة .. فكذلك لا يمكن حصر نطاق الثورة [(٢٢١) وفي ظل هذا الانتظار تبرز صور كثيرة من صور الانتهازية في المجتمع سواء على مستوى السلطة أو على مستوى بعض أفراد الشعب ، أما انتهازية السلطة فيمثلها الحكماء والمأمور وخبير المفرقات وحتى المحقق .. ويكفي دليلاً على ذلك هذا الحوار الدائر بين الحكماء والعمدة والمأمور وهم جميعاً ينتظرون الحصول على متهم تلقى له القضية - قضية وضع القنبلة - وأمام ضغط الحكماء على المأمور والعمدة يجب على العمدة إطعام رجال الأمن جميعاً لحين الحصول على متهم .

العمدة : يا حضرة المأمور دول أربعين .. أربعين راجل .. كل واحد باسم الله ما شاء الله يهد في الطقة ثلاث أرغفة .. غير الغموس (يلتفت مستتجداً بمن في الحجرة) غير الغموس يا اخواتي .

المأمور : يلابقى دا انت راجل كريم ..

العمدة : كريم إزاي بس يا حضرة المأمور .. دول أربعين غير المراسلة والاسطى السواق ..

الحكماء : اسمع يا راجل انت .. إذا ما كنتش قادر تصرف على العمودية سيبها ما حدش خاصبك ..

العمدة : أسيبها إزاي يا سعادة الباشا ..

الحكماء : انت عارف القانون بيقول كده .. إطعام أهل الحفظ من واجب العمدة واحنا ما بنتعدهاش القانون .. انت فاكّر بنشحت منك (٢٢٢)

تلقى التهم جزافاً فيتم القبض على "عبد التواب" و "رشوان" و "محفوظ" وكلهم أبرياء لا ناقة لهم ولا جمل .. وأثناء التحقيق يعرض سعد الدين وهبة مظاهر الفساد المستشرية في المجتمع، فالسلطة متمثلة في "الضابط المحقق" والشاويش "فتحي" المراسلة

الخاصة للحكماء يغريان جليلة زوجة رشوان لتسقط في الخطيئة بعد أن أوهماها بأن ذلك هو الطريق الوحيد لإظهار براءة رشوان وكل ذلك يتم في الظلام على ما في الظلام من دلالة رمزية للظلام الأكبر الذي يعيش فيه الشعب .

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر في موقف جليلة أوسقطتها كما يرى بعض النقاد^(٢) وفي نظري يمكن اعتبار جليلة نمط من أنماط الانتهازية السائدة في النص ، إذ إن الدافع لسقطتها هو تبرئة زوجها وخروجه من السجن ، وعلى هذا فهي نمط يمثل الخيانة لطبقتها ، فهي على الرغم من تحذير "الشاويش صابر" لها من الوقوع في الخطيئة فإنها من أجل مصلحتها الشخصية سقطت ظناً منها أنها تستغل السلطة لصالحها فقامت بالفعل عن وعي وبإصرار ، ومن ثم فهي قد قامت بالفعل أثناء انتظارها خروج زوجها من السجن .

جليلة : مساء الخير يا عم صابر .

صابر : مساء الخير يا جليلة .. رايحة فين .. وش الفجر ..

جليلة : رايحة .. أنا مش رايحة

صابر : أمال إيه اللي مطلعك م الدار دلوقت ..

جليلة : مش عارفة ...

صابر : طب روعي نامي ... ربنا ينجيكي من شر الليل ..

جليلة : باقول أروح النقطة يمكن رشوان يكون عايز حاجة .

صابر : رشوان .. طب وختطولي رشوان إزاي يا جليلة في الساعة دي ..

جليلة : أكله من برة .

صابر : ماحش صاحي دلوقت .. روعي وابقى تعالى النقطة الصبح وأنا اشوف لكى

تصريفة ...

جليلة : بس باقولك أروح دلوقت وأهو الشاويش فتحى هناك يمكن يخليني أوصل له ..

صابر : الشاويش فتحى حيوصلك بس مش لرشوان ..

جليلة : دا باين عليه راجل طيب ...

صابر : روعي اعقلي يا جليلة

جليلة : دهنه يا عم صابر ... أنا رايحة أشوف رشوان .

صابر : روعي مطرح ما أنت رايحة ... (٢٢٤)

وفي ظل هذا الانتظار تحدث عدة مفارقات .. أهمها انقلاب الموازين - إن صح التعبير - داخل الدراما والتطور المفاجئ للشخصية وتحويلها من النقيض إلى النقيض، فحين تسقط جليلة في الخطيئة وهي الشريفة ترفض "سالمة" المومس ابنة الليل السقوط من أجل قضية أبناء بلدتها الأبرياء، فقد امتنعت عن شهادة الزور عليهم متحدية السلطة رافضة تحريض أمها "فردوس" على الخيانة وكأن وجود القنبلة وتوقع انفجارها في أية لحظة هو العامل المؤثر في دفع سالمة إلى طريق الاستقامة والذي دفعت ثمنه السجن بعد ذلك .

فردوس : هو مش أحسن من الفلاحين دا قشف الفلاحين معلم في جنتك أهوه ...
سالمة : بكيفي .

فردوس : والله ما أنا فيتهاالك ...

سالمة : اعملي اللي انت عايزاه ... روعي له ثاني ..

فردوس : بنتأوزي يا أم سفة .. بنتأوزي على أمك .. انت فاكركه نفسك أحلى مني ..
طب والنبي دانا يشتيني الملك غيرش رجالة الأيام دي طالعين في المساخيط كل واحد عاوزله عيله يهشكها ..

سالمة : يمكن لما يشوفك يغير رأيه ..

فردوس : حاضر ياسالمة..حاروح له..إنما وطرب المسلمين ما أنا فيتهاالك..يا بنتي دا انتي عارفه إحنا قعدين هنا إزاي .. دا خفير بلبدة يزقنا برجله يوقعنا في الترة .. يبقى بيه زي ده تتأمري عليه..

سالمة : (بغضب) قلت لك مش رايحة ..

فردوس : حاضر .. حاضر يا سالمة .. حاضر (تخرج)

سالمة : يعني يرضيك كده يا عم صابر .

صابر : طب وانتي مش عايزه تروحي ليه .. انت مش لمواخذه ...

سالمة : أيوه يا عم صابر..أني لمواخذه..إنما يعني اللي لمواخذه دي ما يجيش عليها
ساعة تقول لا (٢٢٥)

أما صابر فيعيش في قلق وتوتر ، فهو في صراع بين ضميره الذي يملئ عليه قول الحقيقة وإنقاذ الأبرياء وبين الواقع الفاسد الذي شارك فيه مرغماً تحت ضغط السلطة ، فيكون انتظاره في أول الأمر بمثابة انتظار للخلاص من عذاب الضمير ، ولعل هذا الحوار بينه وبين درويش يوضح انتظار كل منهما وكلا الانتظارين انتظار فردي سلبي يسهم في دفع الصراع وتوتر الشخصية .

درويش : اسمع يا صابر .. انت راجل عاقل .. انسى الموضوع ده .. وتشوف مصلحتك ومصلحة ولادك أحسن .

صابر : طب والعيال اللي في السجن والناس اللي حتموت ...

درويش : يا أخي مفيش حد حيموت .. انت حتقدر البلا قبل وقوعه ..

صابر : يا درويش أفندي الحكاية بالعقل .. فيه قنبلة موجودة دلوقت في البلد مش

يجوز تفرقع في حد تموته .. عيل صغير حيلة أمه .. ولا راجل كبير بييجري

على ولاده .. ولا صبية عايزه تفرح بشبابها .

درويش : طب ما يمكن القنبلة الأولانية زي الثانية حنة حديدة .

صابر : لا .. الأولانية قنبلة بصحيح .. أنا شايفها بعيني وعارفها ..

درويش : طب عشان خاطري انسى الحكاية واوعى تقول لحد ..

صابر : مش حاجبي لي نوم إلا لما ألقياها

درويش : انت باين عليك اتبهلت .. اعرف خلاصك .. بس أنا بقولك أهوه لو فتحت يوك

بكلمة واحدة حاوريك وحاوديك في داهية .

صابر : يا ريت .. ياريت حد يوديني في داهية عشان ارتاح دا الشريطين على دراعي

كأنهم حنشين عمالين يقرصوا فيه . (٢٢٦)

وفي ظل البحث عن القنبلة وانتظار العثور عليها ، وبعد أن سجن المتهمون ظلماً وبعد أن سقطت جليلة في الخطيئة يسرق الشاويش فتحي عشرة جنيهاً من الشيخ سيد وهي "تحويشة العمر" التي كان ينتظر أن يفتح بها دكاناً هو أمله الوحيد في الحياة . فلم يجد مكاناً آمناً أكثر من (تكمية العنب) الموجودة أمام نقطة البوليس الأمر الذي يدفع صابر إلى الاعتراف بالحقيقة .

صابر : ها تقول إيه يا شيخ سيد .. حثقول إن شاويش الحكمدار ذاته سرق منك انت عشرة جنيه .. مين حيصدق إن الشاويش يسرقك انت ...
سيد : دا اللي حصل ..

صابر : يعني يا شيخ سيد ... تقول البغل في الإبريق ...
سيد : أmaal أعمل إيه .. مش انت عارف أنا لامهم إزاي ... (بيكي)
صابر : لاحول ولا قوة إلا بالله .. دي باينها فرقعت .. الشيخ سيد ضاعت فلوسه ..
وجليلة ضاعت هي رخره وأنا مش قادر أقول البغل في الإبريق . (٢٢٧)

لا يجد صابر مفرأ من الاعتراف بالحقيقة .. وعلى الفور يتهم بالجنون ، لتنتهي المسرحية والجميع ينتظرون على رصيف المحطة القطار الذاهب إلى المديرية بعد أن تجمع المتهمون الثلاثة الأبرياء على الرصيف استعداداً لترحيلهم إلى السجن في حراسة مشددة . وكذلك " صابر " متجهاً إلى مستشفى الأمراض العقلية مستسلماً لمصيره ، وسالمة هاربة من الواقع المتعفن المحيط بها ، أما درويش فينتظر القطار بعد أن أصبح من أبناء الدرجة الثانية تاركاً السبنسة لأهلها ، وقد استخدم الكاتب الرمز هنا فعلى الرصيف [مكان لركاب الدرجة الأولى وآخر لركاب السبنسة وثالث لركاب الدرجة الثانية، وهؤلاء هم الانتهازيون الوصوليون ، بحيث يمكن أن تتغير أوضاع الطبقة الأولى والثالثة إذا تغير وضع القاطرة بالنسبة للعربات وأما ركاب الدرجة الثانية فهم وحدهم الذين يستطيعون الاحتفاظ بمكانتهم الوسط في الحالتين] (٢٢٨)

الناظر : درجة أولى هنا (ويشير ناحية الحكمدار والضابط) ودرجة ثانية هنا (ويشير ناحية دويش وفتحي) ودرجة تالته والسبنسة هنا (ويشير إلى ناحية المتهمين وصابر).

صابر : ما تيجي معانا يا درويش أفندي في السبنسة .. طب ما انت كنت كده .
فتحي : بس يا صابر سيب درويش أفندي في حاله .
صابر : أنا عامل عليه هو .. دي عشرة عيش وملح .. انت عارف احنا راكبين السبنسة
ليه يا فتحي ؟

فتحي : لا يا صابر عرفنى ...
صابر : عشان الوابور هنا (يشير إلى ناحية الدرجة الأولى) وما دام الوابور هنا تبقى
درجة أولى هنا وتبقى السبنسة هنا . لكن إذا جه الوابور هنا (يشير ناحيتهم)
نبقى احنا درجة أولى ودرجة أولى تبقى سبنسة .
فتحي : طب يا صابر كفاية

صابر : إنما درويش أفندي الوابور بيجي هنا (يشير) بيجي هنا (يشير) درجة ثانية
هي . هي (٢٢٩)

تنتهي المسرحية بانتظار صابر وطبقة السبنسة من يخلصهم من الواقع الفاسد ،
ويخلصهم من تحكم أبناء الدرجة الأولى في مقدراتهم يرد ذلك على لسان صابر في نهاية
المسرحية .

صابر : برضة مش حتهرب يا درويش أفندي لا انت ولا البشوات والبهوات بتوعك ..
هتهربوا تروحوا فين .. القنبلة حتفرقع وتجب عاليا واطيها .. الأرض كلها
قنابل .. القطر مليون قنابل .. بلدنا انزعت قنابل وخلاص .. وحتفرقع وتجب
اللي قدام ورا واللي ورا قدام .. البريمو حيقى سبنسة والسبنسة حتبقى بريمو
(٢٣٠)

إنهم ينتظرون جميعاً [الخلاص من قهر السلطة، وينتظرون العدالة الاجتماعية
وعلى الرغم من أن سمات الواقعية الاشتراكية واضحة في حديث " صابر " هذا ، لكنه
يتضمن أيضاً الانتظار الذي يأخذ شكل الانتظار الخاص بالمجتمع الزراعي ، إنه انتظار
سلبي . - إن صح التعبير - فالمنتظر هنا لا يفعل شيئاً سوى الانتظار ، وهذا الحكم ينسحب
على " صابر " الذي يمثل قطاعاً من الشعب ، وإن كان قد حاول أن يبحث عن القنبلة في
قريته " الكوم الأخضر " لكن هذه المحاولة تمثل فرداً ولا تمثل نمطاً] (٢٣١)

أما مسرحية "كوبري الناموس" فتدور أحداثها عند الكوبري ، والكوبري هنا يمثل همزة الوصل بين مجتمع القرية الزراعي الاقطاعي بما فيه من ظلم واستعباد وبين مجتمع المدينة الصناعي بما فيه من صراعات رأسمالية، ورمزية المكان هنا [مرتبطة برمزية الشخصيات فوسط كل المضيقين في الأرض - النص ، الريفية التي تتحول لمومس ، والدرويش السلمي ، والفلاح المهضوم الحق - تجلس خضرة في انتظار ما ينتقلها من وحدتها. فهي التي تؤوي الجميع وتبحث عن رجل ينقذها وهي تساعد الفدائيين وتسم بعنق الإحساس والنبيل والكفاح ولم يكن اختيار اسمها عفواً ، فهي رمز لمصر التي تؤوي الجميع على أمل أن يظهر من بينهم رجل] (٢٣٢) . رجل خالق بها ، فهي تصرخ وتنادي في منتصف الليل نداءها الذي يتكرر أكثر من مرة في النص " أجيب أكاك منين يا ورور" .

وظاهرة الانتظار واضحة في النص حيث يمكن ملاحظة أنها تلقت بصورة رأسية - على مستوى خط الصراع الرئيس في النص - داخل الدراما وتمتد أيضاً بصورة أفقية عبر شخوص المسرحية جميعاً.. فلا يكاد يخلو نسيج شخصية من الشخوص من هذا الخيط أو ذاك. مع تفاوت أهميته بطبيعة الحال من شخصية إلى أخرى فعلى حين يمثل الانتظار الخيط الأساسي في بناء شخصية عبد الأحد مثلاً يشكل خيطاً أقل أهمية في بناء بقية الشخوص وهكذا... بحيث لا يكاد [يخلو موقف من مواقف المسرحية من تأكيد إحساننا بهذه القيمة - الانتظار -] (٢٣٣) .

وتتعدد أشكال الانتظار في "كوبري الناموس" حيث [نرى ما يمكن أن نسميه الانتظار الميتافيزيقي ونرى شكلاً من أشكال الانتظار مرتبط بحركة الحياة وجياشاتها ، فالمنتظر سوف يأتي، ولكن حين يحين وقت مجيئه، وهذا الشكل بدوره إيجابي وسلمي، فالإيجابي فيه فعل وبحث ، أما السلمي فالمنتظر لا يفعل شيئاً سوى الانتظار] (٢٣٤) .

يمكن ملاحظة الانتظار الميتافيزيقي في المسرحية عند شخصية "عبد الأحد" الدرويش ، فمنذ بداية المسرحية والدرويش له تعليقاته على حوار شخوص المسرحية ، تفتح الستار في البداية على الشيخ على وهو يحكي قصص خيالية للفلاحين مستغلاً

سذاجتهم من أجل الحصول على لقمة العيش ، فيحكى لهم عن سبع قتله وسلخه في
"أسيوط " ويتدخل عبد الأحد في الحوار معلقاً بعبارات غير مفهومة .

على : بس أنا طلعت من أسيوط بعد العصر .. في صفاري شمس كده والدنيا ضلمت
على وأنا في البراري.

فلاح : البراري .

على : في أسيوط . أنا ماشي كده بصيت لقيته قاطع السكة وعينه بتطق شرار .. أنا
رحت متسمر في مطرحي .. أنا قلت في عقل بالي يا رب . إذا كان جان
احرقه بحق من بدع الليل والنهار .

فلاح : هيه .

عبد الأحد : حي .. موجود .. حي .. حي .

على : جايالك كلامي .. السوار يخ كان طالعه من عينيه .. دخل على
.. دخلت عليه .. وكل واحد منا حاطت عينه في عين أخوه .

فلاح : وبعدين يا عم على .

على : وبعدين هو حصلني أنا سمريت رجلي في الأرض وكان معايا صرة .

فلاح : صرة ؟

عبد الأحد : وما تدري نفس ماذا تكسب غداً .. وما تدري نفس بأي أرض تموت . (٢٣٥)

ولا يكف عبد الأحد عن التدخل في الحوار معلقاً بعباراته وكأنه يقوم بدور
[الكورس الذي يعلق على ما يدور حوله وما يسمع من كلام . ويعطي للحديث أبعاداً
ميتافيزيقية ، أو يكسبه مسحة من المجهول ، المجهول الذي ينتظره الجميع] (٢٣٦) .

على : ورحت طابق بايدي . طابق . بايدي (الفلاحون يضغطون على اسنانهم) لجد
روحه ما طلعت .

النص : (لأحد الفلاحين) هو مين ؟

فلاح : (بغضب وعتاب) السبع .

النص : سبع (ينظرون في خوف) ..

على : لحد روحه ما طلعت .. ورحت سالخه .

النص : سالخه ؟

على : طلعت المطر من جيبي ورحلت سالخه

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا ومن كتبت عليه خطى مشاها . (٢٣٧)

لا يكتفي عبد الأحد بالتعليق على هذا الموقف فقط ، بل ويتدخل في معظم حوارات الشخص كلاً ما وجد بينهم بكلمات غريبة لا يفهمها بقية الشخص .

عبد الأحد : عشرين سنة - عشرين سنة يا شاويش محروس وهوقاعد على السطوح ومغطي وشه ولاحد شافه أبداً .

محروس : هو مين يا شيخ عبد الأحد ؟

عبد الأحد : شيخ العرب .. مدد يا بدوي . (٢٣٨)

ويعد بعض النقاد شخصية " الشيخ على " وشخصية " عبد الأحد " [نموذجين يجسدان الضياع والهروب من الواقع ، فالأول يهرب من عقم حياته الواقعية الحقيقية إلى خيالات واساطير يخلقها في ذهنه البالغ النشاط والذي لم يستطع أن يحقق له أي رجاء يصبو إليه . فشطح به في دنيا من البراري يخرج له فيها أسد يضع يده في عنقه ويعتصره ... إلخ وهكذا يهرب من هذه الدنيا خالفاً لسامعيه مجالات يهربون فيها هم أيضاً . ويدفعون له ثمن ذلك لفافات تبغ وطعام ، والثاني هارب إلى العالم الآخر - هارب إلى القدر وانتظار اليوم الآخر ، فقد انتهت به خطى حياته إلى هذا المكان .. فرفض أن يسير خطوة أخرى .. وطفق يجسد ويخلق لنفسه عالماً من البركات والمعجزات والتأملات الصوفية - تهرب به من هذه الأرض إلى عالم الجنة بحورها وولدانها وأرائكها - أي النعيم الذي لم يستطع أن يعيشه في الدنيا ، فتوقف عن الحياة وأخذ يحلم به في الآخرة] (٢٣٩) .

وهذا الشكل من شكول الانتظار - الانتظار الميتافيزيقي - ينقده الكاتب على لسان "النص" وهو نشال انضم إلى قافلة الضياع التي تأويها "خضرة" في عشتها عند الكوبري .

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا ومن كتبت عليه خطى مشاها

النص : الراجل ده طول النهار والليل يكلم عن المشى وهو قاعد مطرحة .. مشيناها .

مشيناها مايقول قعدناها أحسن . (٢٤٠)

ولكن عبد الأحد رغم أنه يسير الخطى التي كتبت عليه فهو لا يزال ينتظر شيئاً ما ،

ولا يزال يراوده أمل غريب في أن يصل إليه شخص ما ، فيغير نظام حياته كيف ؟

ومتى؟ لا يدري ولكنه يأمل في حضوره ، فقد يفتح القادم باب أمل له في حياة أخرى غير التي يحياها .. فهو لا يعرف من أين أتى ؟ وإلى أين يسير ؟ !!

يوسف : انت منين ؟

عبد الأحد : من أرض الله يا ولدي - من أرض الله .

يوسف : أيوه عارف . كنت فين قبل ما تيجي هنا ؟

عبد الأحد : في أرض الله يا ولدي .. في أرض الله .

يوسف : يوه .. تكونش قتلت حد ؟

عبد الأحد : أي نعم .. قتلت يا ولدي .. قتلت من زمان .

يوسف : هو مين ؟

عبد الأحد : الشيطان يا ولدي . الشيطان . (٢٤١)

لا يفصح عبد الأحد عن ينتظره ، ولا عن صفاته أو هويته كل ما يفصح عنه أنه

في انتظار " عبد الموجود " فهو دائم السؤال عنه ... وعن موعد مجيئه .

عبد الأحد : مشيناها خطي كتبت علينا ومن كتبت عليه خطي مشاها .

النص : وانت يا شيخ عبد الأحد ... ما فيش حاجة انكتبت عليك أبداً ؟

عبد الأحد : انكتب يا ولدي .. انكتب .

النص : آمال ما بتمشيش ليه ؟

عبد الأحد : لما يوصل يا ولدي .. حا أمشي على طول .

النص : هو مين ؟

عبد الأحد : عبد الموجود يا ولدي .. عبد الموجود .

النص : ما يجي ويخلصنا .

عبد الأحد : حاجي يا ولدي .. حاجي .

النص : والله باين عليه حاخمك .. وما هو جي (٢٤٢)

يظل " عبد الأحد " يردد طوال المسرحية أن " عبد الموجود " سوف يأتي ويوصي

زملاءه في عشة خضرة بأن يتركوا " عبدالموجود " ينتظره إذا جاء وهو بالخارج إذ إنه

هو الوحيد الذي يملك حل المشكلة ، ولكن " خضرة " بعد الضياع التام لكل من حولها

وعلى رأسهم " سامي " تفقد كل أمل لها في الانتظار ، ولذا تواجه " عبد الأحد " بعدم جدوى انتظاره .

عبد الأحد : إذا جِه عبد الموجود - أنا راجع على طول . خليه يستناني .

خضرة : ماحدث حايستتي هنا ... سامع .

عبد الأحد : قعد عشرين سنة مغطي وشه .

خضرة : (مقاطعه) ماحصلش .

عبد الأحد : حصل يا بنتي . حصل .

خضرة : ماحصلش .. ماحدث غطي وشه .

عبد الأحد : ده كفر يا خضرة .. كفر .

خضرة : روح دور عليه .

عبد الأحد : حايستتاني في الميعاد.. وأنا راجع . عبد الموجود وهو اللي حايحل المشكل.

خضرة : ما حدث حاييجي .. وانت موش راجع . (٢٤٢)

وقد يقول البعض إننا نلمح في الحوار السابق أصداء من مسرحية في " انتظار جودو " لبيكيت ولكنني أجزم بأن الفرق واضح بين الانتظرين ، فانتظار جودو هو انتظار الله الذي لا يأتي وهونتاج لحضارة مفرقة في المادية - كما أشرت في الجزء الأول من البحث - أما انتظار عبد الأحد لشخص اسمه " عبد الموجود " [الجيم المضمومة ، والمد بعدها ثم الدال .. يجعل ذهن المتلقي يقارن بين حضارة زراعية لها أخلاقها وقيمتها الروحية متمثلة في كلمة " عبد " وبين حضارة تعاني من فراغ روحي ، والعبودية لله]: (٢٤٣) إضافة إلى ما في الاسمين - المنتظر " عبد الموجود " والمنتظر " عبد الأحد " من دلالة هي في الحقيقة الفارق الجوهرى بين الحضارتين .

ومن شكول الانتظار السائدة في المسرحية شكل الانتظار السلبي والذي يمثل به "انتظار الأم" وانتظار "الفلاح أبو توز" فالأم في المسرحية تنتظر ابنها العامل الذي قتل أثناء اشتراكه في مظاهرة عمالية كان العمال يطالبون فيها بحقوقهم بعد أن ألقى بنفسه في التربة هرباً من الرصاص الذي أطلق عليهم ، وقد رأت الأم هذا المشهد بنفسها ، مما أدى إلى وقوعها أسيرة حالة نفسية سيئة. ترفض الواقع المؤلم بجميع أبعاده، وتمنى نفسها

بتغيير الواقع فهي [في الوعي تنتظر عودة ولدها ، وفي اللاوعي تدرك أنه مات غرقاً
كما رأت، لذلك فهي لا تفعل شيئاً إيجابياً ، لا تأتي أي فعل ، انتظارها انتظار عقيم] (٢٤٥)
ومنذ بداية الفصل الثاني والام تنتظر على الكوبري عودة ابنها .

الأم : أنا جيت يا حبيبي. جيت أهوه. ومعايا الغدا. سمك. سمك مقلي بلطي. أنا غارفه إنك
بتحب البلطي. وأنا قلياه بايدي. بس تعالى. ما تتأخرش. أحسن السمك يبرد وانت
بتحبه سخن. والعيش طازة من عند عمك سماعين في أول الشارع رغيفين ياكلهم
بالهنا والشفاء. تعال. أنا أمك حبيبتك. جيت لك السمك تعالى بقا تعالى. (٢٤٦)

تظل الأم تردد طوال المسرحية نفس الجمل تقريباً والتي تدل على انتظارها ، وفي
واحد من المواقف الكثيرة التي تكون فيها الأم منتظرة على الكوبري وبينما هي تردد نفس
عباراتها السابقة يتدخل "أبو تور" مستفسراً في بداية الأمر ، ثم معلقاً على الحدث رابطاً
بينه وبين ما يحدث له بل وللجميع .

الأم : أيوه يا ابني الغايب حخته معاه ... يا بني تعالى بقا .. أنا تعبت .. أنا تعبت
خالص والسمك برد والعيش نشف .

أبو تور : إلا قولي يا سيدنا الأفندي . هي الست بتستتظر مين ؟
خميس : ابنها .

أبوتور : وهو راح فين ؟

خميس : غرق .

أبو تور : غرق .. بسم الله الرحمن الرحيم . عليه رحمة الله . طيب وبستتظر إيه ؟

خميس : شافته وهو بيغرق . ومن يومها بتيجي كل يوم تستاه . فكرها حايرجع ...!!

أبو تور : استغفر الله العظيم . حكمتك يا رب .

خميس : مش تكتب الشكوى بقى .

أبو تور : ياللا بينا . الله يخرب بيت البيه وقرايه كلهم . هم اللي سبب البلاوي دي
كلها. (٢٤٧)

أما انتظار "أبو تور" فيتمثل في انتظار من ينصفه من الظلم الواقع عليه من قبل
"البيه" الذي أخذ منه الأرض قهراً وكذلك المحصول والبهائم فهو تجسيد للطبقة الكادحة

الواقعة تحت نير الإقطاع- ثم يريد بعد ذلك أن يحبسه .. ومأساة "أبوتور" في أنه يريد أن يكتب شكوي ولا يعرف إلى من يرسلها !! فالفساد منتشر في كل مكان حوله !!
أبو تور : غلبت وغلب حماري .

خميس : تشكيه لمين ؟

أبو تور : شور على حصرتك ... نشتكه لمين

خميس : للأمور ؟

أبو تور : ماهو قايم قاعد أكل شارب عنده .

خميس : للمدير ؟

أبو تور : ما هو نسيب المدير .

خميس : للوزير .

أبو تور : طب ماهو راخر قرييه وزير .. وهلبت يعرف الوزير اللي احنا نشتكى له وتبقى الحكاية بزر ميط .

خميس : لرئيس الوزارة ؟

أبو تور : صلي على النبي يا افندي . هو رئيس الوزارة فاضي للحاجات دي .

خميس : ماهو مافيش بقا غير ربنا ..

أبو تور : أشتكيت له كثير ..

خميس : (بضيق) أمال تشتكيه لمين بس ؟

أبو تور : أقولك نكتب الشكوى الأول .. وبعدين نشوف حا نبعثها لمين أهو زى ما تطلع بقا. (٢٤٨)

يظل "أبو تور" منتظرا طوال المسرحية ، ومن المفارقات الغريبة أن شكواه لم تكتب ولم يجد من يسمعه، فمرة يكسر القلم قبل أن تكتب ، ومرة يتعلل له خميس بأنه مشغول ولا بد من ذهابه إلى البندر ، وهكذا إلى أن يأتي العسكري ويقبض على خميس لتنفيذ حكم نفقه عليه .. فيظل أبو تور ماسكا شكواه دون أن ينبس ببنت شفه حتي نهاية المسرحية ، فينتهي به الأمر إلى تمزيق الشكوى وإلقائها في الماء! أو شخصية "أبو تور" تمثل إدانة كاملة لمجتمع المدينة تجاه مجتمع القرية ، وإدانته لطبقة الحكام المشغولين عنه وعن أبناء طبقته ، ولذا فهو يردد طوال المسرحية " أصل ما ودوناش مدارس " وتارة

يشكو من آلام في بطنه !! إنه الجهل والفقر والمرض إضافة إلى الظلم الواقع عليه من قبل طبقة البهوات ومن على شاكلتهم إنه إحساس بالظلم والقهر، ويسهم في [تعميق هذا الإحساس شخصية أخرى مقابلة هي شخصية "جسعة" تاجر الحمير المسروقة الذي يروي أنه سجن سنة في اثني عشر حمارا سرقهم، وسجن ثلاث سنوات في حمار واحد، لأنه "الظاهر والله أعلم علشان كان الحمار بتاع واحد بيه، إنما الانتاشر حمارا كانوا بتوع جماعة فلاحين غلبة !!". [٢٤٩] .

وانتظار "أبو تور" يعيد إلى الأذهان انتظار "عبد" مدرس الإلزامي في المحروسة، فكلاهما ينتظر من يخلصه من الظلم الواقع عليه سواء من قبل المفتش أو من قبل البية . وعلى هذا فانتظار "أبو تور" وانتظار "الأم" - بجوار شكول الانتظار الأخرى في النص - يسهمان في إبراز خط الصراع الرئيس في النص أو - إن صح التعبير - ثيمة الانتظار الأفقية تسهم في إبراز ثيمة الانتظار الرأسية - كما أشرت . أما الانتظار "الإيجابي" في المسرحية فيمثل انتظار "الفلاسكي" وانتظار "خضرة" وكلاهما فيه بحث وقدرة على الفعل . فأما "الفلاسكي" فينتظر عودة قرده "أشرف" وهو مصدر رزقه الوحيد ، كان قد أعطاه فطيرة "بسمنة" ويبدو أن أمعاءه قد أصيبت "بظهر معدته ما بتجيش على السمنة" وتركه نائما ، والفلاسكي يحب القروء بطبعه منذ أن كان صبيا - في قريته - عمره عشر سنوات وترك قريته مصاحبا "لقرداتي القرية" الذي علمه المهنة، فظل "خمسين عاما" في هذه المهنة ، ولكنه حين فك السلسلة لأشرف تركه وترك الناس وهرب !! ، فيظل يبحث عنه ، منتظرا العثور عليه ، أو عودته إليه .

الفلاسكي : طلعت أجرى وراه زي المجنون . الناس كانت فاكراها لعبة قعدوا يضحكوا . وأنا أجرى . جريت وراه البلد بحالها . لفيت لحد رجلي ما ورميت وعيني طلعت ما لقيتوش عميت دخت ولا فيش فايدة .

خضرة : معلش .. ربنا يعوضك .

الفلاسكي : منين .. منين بس .. دي عشرة .. ده بقاله معايا تمن سنين . ما طمرش فيه العيش والملح . طيب أنا عملت له إيه . اللي ما فيه مرة زعلته . ضربته . عليت عليه حسي . دانا كنت باشيل اللقمة من حنكي وأكلها له .

خضرة : خلاص يادكتور . هو الكلام حا يرجعه ثاني .

الفلاسكي : ياريت .. ياريت يا خضرة .. كان الكلام يرجعه .. كنت أقعد أكلم طول العمر طيب يفوتني ويهرب ليه؟ دانا اللي باشتغل عنده .. هو اللي بيجري على .. فيه صاحب شغل بيهرب. عليه العوض ومنه العوض .

خضرة : ما تعملش في نفسك كده .. أجيب لك لقمة .

الفلاسكي : لقمة . ما راحت اللقمة خلاص .. خلي بيته . منه لله .. أشرف .. أشرف .. أشرف (٢٥٠).

ويظل يبحث عن أشرف إلى أن ينتهي به الأمر إلى اليأس التام فيجلس على الكوبرى يجتر آلامه حاملاً سنارة يصيد بها السمك ، ولكنه لا يصيد شيئاً .

ومن نماذج الانتظار الإيجابي في المسرحية "انتظار خضرة" و"انتظار سامي" وإن كان انتظار خضرة تشوبه في بعض اللحظات شطحات ميتافيزيقية .. فخضرة لا يعرف أحد من أين أتت ؟ ولماذا حطت رحالها في هذا المكان بالذات ؟ لتأوى نماذج بشرية متباينة - نشال ، لص حمير ، قرداتي ، فدائيون ، درويش - ومع ذلك فهي تنتظر من ينتشلها من هذا المكان ، تأوى الجميع وتبحث عن ينقذها ، تبحث عن أمل جديد ينقذها من حياة الضياع القاتلة المحيطة بها والتي تعيشها ، فهي بمثابة [بؤرة تلتقي عندها مشاعر الشخصيات.. وتتفرع منها الأحاسيس الجديدة]. (٢٥١) ومن ثم تكتسب بعداً رمزياً .

النص : يقولوا أصلها من الفلاحين .. وواحد غواها وسابها ، دورت عليه ما لاقيتوش .. فعدت تستاه ع الكوبرى لحد ما يرجع وتطبق في زمارة رقبته .

خميس : غواها إيه انت راخر ؟ دي تغوى مديرية بحالها .

النص : أنا شفتها في الميدان :

خميس : فين ؟

النص : في الميدان زي اللي بتدور على حد .

خميس : إمتي ؟

النص : إمتي .. إمتي . موش فاكرك ... (٢٥٢)

فخضرة على الرغم من أنها تأويهم جميعاً بيد أنها تمثل بالنسبة لهم أيضاً لغزاً لا يمكن حله .. فهي بالنسبة لهم غامضة ، أما هي فتعرفهم جميعاً !!
النص : إلا انت كنت رايحة فين .. أنا شفتك في الميدان .

خضرة : ميدان .. !
النص : أيوه . كنت ماشيه في الميدان . كده زى اللي كنت بتدورى على حد .. ماشيه
تتلفتني حوالىكي .

خضرة : ماأنا طول عمرى بادور على حد يا نص .. (تسرح خضرة)

النص : بتدورى على مين .. ؟

خضرة : على حد

النص : حد مين يعني ؟ .

خضرة : اللي بادور عليه .

النص : طيب وبتدوري عليه ليه ؟

خضرة : علشان ألقاه .

النص : تعرفيه ؟

خضرة : لا .

النص : الله . طيب ما دام ما تعرفيهوش بتدوري عليه ليه ؟

خضرة : علشان أعرفه .

النص : اللي تعرفيه أحسن من اللي ما تعرفيهوش .

خضرة : وأنا أعرف حد ؟

النص : تعرفي .. تعرفينا إحنا . أنا والدكتور والشيخ عبد الأحد وخميس . دا أنت

تعرفي ناس يامه قوى .

خضرة : أيوه على رأيك .. ناس ياما قوى .. ما هو علشان كده بأ دور . (٢٥٣)

ولذا فهي ترفض الزواج من خميس ، رغم محاولات " الفلاسكي " المتكررة

لإقناعها بالزواج من خميس .

خضرة : يعني يا دكتور عايزني أصوم أصوم وأفطر على خميس ؟

الفلاسكي : هو يعني حشري شويه صحيح . إنما موش بطل .

خضرة : يعني فيه إيه بقا ؟ موش بطل في إيه ؟ في قنزحته وحطة مناخيره في العالي .

دانت أصلك ما تعرفوش أنا عارفاه قبل ما يروح الجهادية والنبي دول زملائه

قالوا لي إنهم قعدوا في القرعة يعلموه لبس الجزمة في جمعه.. وبرضه كان
بيمشي يقع .

الفلاسكي : ما هو اتجوز أهو .

خضرة : أيوه بس وسع الخطوة شوية . رجع من الجهادية اتبطر على عيشة الفلاحين
حتى الولية اللي كان متجوزها طلقها . (٢٥٤)

وخضرة شخصية فيها [غموض وفيها قوة إرادة ، ويعمق المؤلف هذه الشخصية
كي يجعل منها رمزا، فيضفي عليها الكثير من الصفات، فهي لا تعرف عن أهلها شيئا،
ولا تعرف عن حياتها الماضية شيئا، مع "سامي" تقول إنها أحيانا تظن أنها ولدت فوق
الكوبري، وأحيانا أنها تزوجت فلاحا ، ترك البندر فأغوته واحدة أخرى وتزوجته ولم
يرجع ، أو أنه ذهب ليستحم في الرياح فاخطفته الجنية] (٢٥٥).

وعلى هذا فقد تكون خضرة في الدراما رمزا لمصير المحروسة التي تنتظر من
يخلصها فهي تبحث عن رجل ، ولعل في رفضها الزواج من خميس مايدل على ذلك .
وربما يدفعها هذا الانتظار إلى اليأس فتبدو عليه مسحات ميتافيزيقية أشبه بانتظار عبد
الأحد ، حيث تنادي في منتصف الليل أكثر من مرة " أجيب أكاك منين ياورور " (٢٥٦) .

وفي هذا الحوار الذي يدور في منتصف الليل ما يعمق الرمز ، ويجعل الانتظار
يأخذ بعدا يتعدى نطاق " خضرة " الشخصية إلى نطاق " خضرة " الرمز .

الفلاح : اشرب يا خاله ؟

خضرة : اشرب (تحدث نفسها) اشرب . كلنا بنشرب . لحد امتي ؟ لحد ربنا مايريد .
لحد ما البر يطبق على البر .. وما ييقاش فيه كوبري نقعد عليه .

الفلاح : بتكلمي مين يا خاله ؟

خضرة : باكلم نفسي (تحدث نفسها) قال أجوز قال . مين . مين يعني ؟ مرة
موش كفاية ؟ مرتين موش كفاية ؟ ثلاثه أربعة .. لكن هو مين ؟ لوجه من
هنا! (تنظر ناحية اليمين) حايلقاني .. ولوجه من هنا (تنظر إلى اليسار) حاي
يلقاني . لو طلع من المية برضه حايلقاني أنا قاعدة على الكوبري .

عبد الأحد : حي . فيوم ! قعد عشرين سنة مغطي وشه . ويوم ما عبد القادر قال عايز
أشوف وشك ووراه وشه. طق مات .

خضرة : (تحدث نفسها) صحيح. صحيح طق مات. وكان مخبي وشه ليه؟ كان مخبي وشه ليه. علشان حلو. علشان وحش. موش عايز حد يشوفه. ليه. طيب والراجل مات ليه ! ليه مات. أهى عيشه. أجيب أكالك منين يا وزور . (٢٥٧)

ولعل لحظات فقدان الثقة التي تنتاب خضرة في انتظارها الطويل هي التي تدفعها إلى التخيل بأن زوجها الوهمي قد تركها (حامل) وأن هذا الحمل سيسفر عن ابن قوي البنية ربما هو الذى يملك القدرة على إنقاذها وانتشالها من حياة الضياع ، أو ربما يكون هو الأمل الذي تنتظره .

خضرة : وساعات بيتهيلّي إنه فاتني حامل . وأنا لسه حامل لحد دلوقت . واللي في بطني حايجي عليه يوم ينزل ويكبر ويبقى راجل ملو هدومه زيه ..!! (٢٥٨).

وكان الكاتب أمام لحظات اليأس التي تعيشها مصر يريد أن يقول : إنها بحاجة إلى ابن شرعي يخرج من قلب الطين الذي تشرب بماء النيل كي يحررها مما هي فيه . أما "سامي" فهو طالب بكلية الطب وهب نفسه لقضية الدفاع عن وطنه ، فانضم إلى مجموعات الفدائيين الذين كانوا ينفذون عمليات اغتيال سياسية ، ومن ثم فهو يتخذ "خضرة" ملجأ له - شأنه شأن الآخرين - وملاذا ومن عشتها مخزنا لإخفاء السلاح . ولذا فهو ينتظر أيضا. ولعل هناك صلة تشابه بينه وبين " خضرة " فهو يجسد نموذجا من نماذج الضياع الكثيرة السائدة في المسرحية ، وإن كان ضياعه يختلف عن ضياع الآخرين . سامي : موش عارف يا خضرة .. فيه جوه .. فيه جوه حاجات كتير موش فاهمها .

خضرة: اللي ما تفهموش النهاردة بكره تفهمه.

سامي : امتى. لما أكبر. وأنا متهيلّي إنّي شبت خلاص. بيتهيلّي إنّي اتولدت شايب . ساعات باحاول افكر نفسي وأنا عيل صغير، ما بافكرش العيال في الحارة كانوا يلعبوا بلي وكورة شراب . وأنا كنت دايمًا قاعد بعيد أتفرج عليهم وأقول دول عيال . ليه ؟ ما أعرفش. العيل اللي ما كانش يذاكر كان أبوه بيجي يقول لى علشان أعقله . كنت كبير وأنا عيل .

خضرة : عاقل من يومك ياسي سامي .

سامي : موش عارف. ده كان عقل والا كان إيه. كنت دايمًا باحس إنّي مسئول عن العيال اللي معايا. وعن إخواني. مع إن أبويا عايش، وأمّي عايشه، أنا بقالي أكثر من شهرين باجي هنا كل يوم ولغايه دلوقت ما عرفش عنك حاجة أبدا . (٢٥٩)

وأمام هذه الحيرة وهذا الضياع يفشل سامي في اغتيال الشخصيات السياسية الهامة وبدلاً من أن يقتله تطيش الرصاصة وتقتل رجلاً من المارة، موظف مسكين يعول أسرة مكونة من خمسة أبناء ، ومن ثم يفكر سامي في طريقة أخرى غير القتل ولكنه يفشل ويظل منتظراً .

سامي : عنده خمس عيال . طيب أنا ! لا . لازم فيه طريقة ثانية سكة ثانية ما أعرفهاش، طيب ألقها إزاي .. لا .. موش راجع . موش عارف

حازم : تعالى . ياللا نروح . كفاية .

سامي : سيبي .

حازم : أسبك إزاي ؟

سامي : أنا موش مروح . أنا قاعد هنا . قاعد هنا على طول . (٢٦٠)

أما " خضرة " فلا تقتنع بهذه المحاولات الفردية التي تقوم على اغتيال أشخاص ، ولذا فهي تبحث عن طريقة أخرى وتبحث الشباب على ذلك مما يجعل انتظارها تغلب عليه السمة الإيجابية [لا . بس لازم فيه سكة ثانية . سكة ثانية غير القتل ... دوروا] (٢٦١). ينهي سامي انتظاره، فيسلم نفسه للبوليس بعد شعور بالذنب بغص حياته . وعندما تعرف خضرة تتأبها حالة من الغضب الشديد تشبه الهستيريا ، فتثور في وجه الجميع تطالبهم بالتحرك وعدم الجلوس على الكوبري .

خضرة : سلم نفسه ليه ؟ قتل الراحل ليه ؟ علشان يوسف قال له ؟ علشان كان فاكره الراحل الثاني؟ علشان كان لازم يقتله علشان يسلم نفسه ؟ كان عايز يقعد على طول على الكوبري . أنا قلت له لا .. قلت له لك بيتك ومدرستك . هو قال لي ما تقعديش على الكوبري . الكوبري علشان الناس تعدى عليه . موش علشان نقعد عليه . أنا قعدت ما كانش فيه مطرح ثاني . كنت باستأه . استتيته وجه . كنت عارفه إنه حا ييجي . إيديه خمره ليه ؟ قتل الراحل ليه ؟ .. سلم نفسه ليه ؟ علشان أنا قلت له فيه سكة ثانية . صحيح فيه سكة ثانية . سكة ثانية غير الكوبري . طيب أنا كنت عايزاه .. كنت مستياه . على الكوبري موش جاي .. حا ييجي . (٢٦٢)

وتنتهي المسرحية بالتقاء انتظار " خضرة " بانتظار " الأم " ، وكأن الكاتب يريد أن يقول إن " خضرة " -الرمز- بحاجة إلى تنظيم جماعي ليحررها مما هي فيه، حتي ولو

كان هناك ضحايا مثل الابن الذي قتل برصاص الخونة في المظاهرات. وعلى الرغم من اختلاف شكول الانتظار في الدراما وتتوعها بيد أنها ترتبط جميعها بشكل أو بآخر بخيط واحد هو السمة الرئيسية للمسرحية وهي الضياع بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، بحيث يصبح الانتظار -على اختلاف شكوله- في كوبري الناموس جزءا لا يتجزأ من البناء الفني للمسرحية إن لم يكن هو العمود الفقري لهذا البناء .

١٥ - ١

تختلف شكول الانتظار في " سكة السلامة " عن شكول الانتظار في " كوبري الناموس " ولعل ذلك يرجع إلى اختلاف " شكول الصراع في سكة السلامة " عن " شكول الصراع في كوبري الناموس " وذلك يرجع إلى [التطور في الرؤية عند " سعد الدين وهبه " ، فقد شحذت أدوات الدراما الواقعية لدى الكتاب المصريين في هذه المرحلة من تاريخ الواقعية المصرية - في السياسة والمجتمع على السواء - من انفصال سوريا عن مصر الجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٦١ إلى هزيمة ١٩٦٧ مروراً بعودة الجنود المصريين من اليمن ، ظهرت دراما النقد الاجتماعي وبالمثل دراما النقد السياسي ولا تغفل في هذا المقام دراما " الفتي مهران " للشرقاوي . نقد المجتمع والسياسة والوقوف أمام الواقع -ما كان وما يجب أن يكون- مزيج من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية^(٢٦٣).

لمسرحية سكة السلامة تجمع بين النقد الاجتماعي والنقد السياسي من خلال هذه المجموعة من الشخصيات التي توقفت بهم سيارة " الاتوبيس " المتجه نحو الاسكندرية في بقعة مهجورة من الصحراء الغربية ، وإذا بهذا المأزق الذي يضع الجميع على حافة الموت [يكشف أستارهم الكثيفة من الألقاب والعز والجاه ويبرز حقيقتهم التي اصطبغت بلون واحد هو المصلحة الشخصية والمصلحة الطبقية ، وبخاصة عند أولئك الذين صورهم سعد الدين وهبه في إطار ما ندعوه الآن بـ" بُلغة السياسة والاقتصاد " الطبقة الجديدة " وهي الطبقة التي قادت بلادنا إلى كارثة الخامس من يونيو بالاشتراك مع عديد من العوامل الأخرى، فقد كانت " سكة السلامة " الدقة الأولى في ناقوس الخطر الذي نبه الأذهان إلى جرثومة المنقوط في البناء الاجتماعي] .^(٢٦٤) وأول ما يمكن ملاحظته في " سكة السلامة " هو اختفاء ظاهرة الانتظار الفردي حيث [ظهرت ظاهرة الانتظار

الجماعي - المسرحية ١٩٦٤ - واختفى شكل الانتظار الميتافيزيقي، وظهر شكل الانتظار الواقعي - يمكن القول إذن بأن ظاهرة الانتظار في "سكة السلامة" يمكن تسميتها: الانتظار الجماعي الواقعي. وهذه التسمية تتفق مع حدس الضمير الشعبي الجمعي في مصر، تمثل الحدس في الإرهاص بالمأساة، هزيمة ١٩٦٧ [١٦٥]

المسرحية إذن مزيج من النقد الاجتماعي والنقد السياسي وفي إطارهما تبدو ظاهرة الانتظار في شكلين : هما انتظار الحياة ، وانتظار الموت والشكلان [يعبران عن الضمير الجمعي] .^(١٦٦) وانتظار الحياة ، وانتظار الموت شكلان ظهرا من قبل في مسرحية "المخبأ رقم ١٣" لمحمود تيمور والتي تناولها البحث سابقا ، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن سعد الدين وهبه في "سكة السلامة" قد تأثر بمسرحية محمود تيمور ، والفارق الوحيد بين النصين - في نظري - هو تطور الرؤية عند سعد الدين وهبه بحيث اتخذت منحى سياسيا نتيجة لإيمان الكاتب بالفكر الاشتراكي ، فجاءت مسرحيته مزيجا من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية - كما أشرت - بينما تغلبت الواقعية النقدية على مسرحية تيمور. أي أن سعد الدين وهبه قد تأثر بمسرحية تيمور في الإطار العام أو "الشكل" بينما طور الإطار الخاص بحيث جعله يختلف فكرا وصراعا بل وشخصا أيضا . تجمع "سكة السلامة" أربع عشرة شخصية ، معظمهم من الطبقة المتوسطة والطبقة دون المتوسطة ، كانوا يستقلون سيارة "أوتوبيس" ضلت طريقها ، فبدلا من أن تتجه إلى الاسكندرية تفقد طريقها في الصحراء نتيجة لعدم خبرة السائق بالطريق فهو لأول مرة يقود سيارة على خط مصر - اسكندرية ولذا فقد ضلله "فكري" الصحفي المنافق ، ينزل الركاب - الذين لا يعرفون أنهم ضلوا الطريق - ينتظرون إصلاح السيارة حتي يتم توصيلهم إلى الاسكندرية !! وفي ظل هذا الانتظار يكشف الكاتب عن أسرار النفس البشرية ، فيبدو الطابع الفردي على الانتظار - في البداية - تماما كما كان عند محمود تيمور في المخبأ رقم ١٣ حيث يكون الفصل الأول بمثابة تعرف على الشخصيات والسماة النفسية لكل منهم ، فالعمدة "عثمان" ترك بلده متجها إلى الاسكندرية بحثا عن "واسطة" من أجل إدخال ابنه كلية "الهندسة" !! وكان قد حصل على الثانوية العامة بمجموع يقل عن مجموع دخول "الهندسة" بنصف درجة !! و"فكري" الصحفي كان متجها إلى مرسى مطروح لعمل "ريبورتاج" صحفي من أجله دفع السائق إلى الطريق

الخطأ !! ، أما " سوسو " الممثلة من الدرجة الثانية ، فكانت في طريقها إلى الاسكندرية لتصوير أحد الأفلام يرافقها " قرني الريحسير " ، والمحامي " أبو المجد " ذاهب لحضور جلسة لإحدى القضايا في الاسكندرية ولا مانع من تقضيه يوما أو يومين للمتعة ، وكذلك " حسين " رئيس مجلس الإدارة ، و " محمد " الموظف و " إلهام " الزوجة كانا في طريقهما لقضاء ليلة حمراء في الاسكندرية بعيدا عن أنظار الزوج والزوجة !! ، و " اسماعيل " التاجر الهارب بكل أمواله خوفا من قرارات التأميم ، و " جلنار " السيدة الارستقراطية السابقة والتي كانت ذاهبة للبحث عن يقرأ لها الطالع حتي تعرف ما ينتظرها في المستقبل !! و " فتوح " الشاب الشاذ المخنث ذاهب لتلبية رغبات أصحابه الذين أرسلوا له برقية يطلبون منه الحضور فورا لتسليتهم فهم على حد تعبيره " يعيشون في جحيم بدونهم " !! . الجميع ينتظرون إصلاح السيارة حتي يحقق كل منهم أمله الخاص ومصالحته الذاتية، وفي إطار هذا الانتظار يأتي النقد الاجتماعي والسياسي - وهذه نقطة اختلاف جوهرية بين مسرحية محمود تيمور ومسرحية سعد الدين وهبة- يتمثل ذلك في الحوار الذي يدور بين " العمدة " وبين " الصحفي " حيث يبدو النقد الاجتماعي والسياسي، و[الغريب أنه بعد ثلاثين عاما من المسرحية (١٩٦٤) يمكننا أن نقول إن نفس الشيء لم يزل يحدث الآن ! الواقع الاجتماعي والواقع السياسي الذي تم الخلط بينهما لأن الواقع السياسي يشكل الواقع الاجتماعي] (٢٦٧)

عثمان : بقي حضرتك صحافي (بضم الصاد) .

فكري : ليه .. حضرتك زعلان انت راخر م الصحافة

عثمان : لا يا عم .. تفوتني في حالي بس الله يكفيننا شرها ..

فكري : و حضرتك بتشتغل إيه ؟

عثمان : عمدة .. أبا عن جد

فكري : و جرى لك إيه كفى الله الشر م الصحافة بقي ؟

عثمان : خاربه بيتي .. كل يومين والتاني عشرة جنيه خمسة جنيه والحالة طين واننت

سيد العارفين .

فكري : عارفين إيه خمسة جنيه إيه عشرة جنيه إيه ؟

عثمان : بتأخدهم الصحافة (بضم الصاد) المحافظ سافر المحافظ بسلامة الله رجع م

السفر .. مدير التعليم بيحوز بنته .. الحكيمباشي عمته ماتت .. لسة الجمعة اللي فاتت

بس دافع خمسة جنيه في طهور ابن رئيس المدينة .

فكري : خمسة جنيه في ظهور ابن رئيس المدينة ...

عثمان : أيوه .. شكر وتأيد ...

فكري : شكر وتأيد لرئيس المدينة اللي طاهر ابنه ؟

عثمان : الشكر للدكتور اللي طاهر الواد والتأيد لرئيس المدينة .

فكري : بمناسبة إيه ؟ تأيد بمناسبة إيه ؟

عثمان : ما قلتك يا فندي بمناسبة ظهور ابنه ...

فكري : كده

عثمان : أيوه .. دي الصحافة بقت صعب .. صعب خالص .

فكري : وحضرتك ما قلتناش بقي لك عمده كثير .

عثمان : أكثر من خمستاشر سنة ولسة ناجح كمان في الانتخابات الأخرانية والواد ابني

كمان نجح .

فكري : في الانتخابات ؟

عثمان : لا.. في الثانوية وحب يخش الهندزة نقص له نص نمرة .. قلت ودي حكاية دي

قالوا لازم استسنا.. سألت استسنا يعنى إيه قالوا واسطة سألت جماعة ولاد حلال

زي حضرتك دلوني على أحمد بك اللي مناسب جماعة جنينة في الكفر دا مدير

كبير قوى في الهندزة سألت عنه قالوا لي الحكومة كلاتها ع البحر ف اسكندرية

قلت أسافر أزور أبو العباس وأشوف للواد النص نمرة اللي معذور فيه . (٢٦٨)

نقد للواقع الاجتماعي السائد والذي أسهم بشكل أو بآخر في هزيمة الخامس من

يونيو سنة ١٩٦٧ ، وإذا تعمقنا في هذا الحوار فسوف نلاحظ أن الانتظار يمثل بعدا من

أبعاده ، فالعمدة الذي ينشر المبايعة والشكر والتأييد والتهنئة لأولى الأمر ، إنما يفعل ذلك

نفاقا اجتماعيا ينتظر منه أن يرضي عنه أولو الأمر ، ومن ثم يقومون بمساعدته في

الانتخابات ، ويقدمون له العون وقتما يحتاج إليه [(٢٦٩)] .

مظهر آخر من مظاهر الفساد الاجتماعي يظهر في - ظل الانتظار - في الحوار

الدائر بين الصحفي وبين الممثلة والريجيسير ، والممثلة تمثل نموذجا للضياع والتي انقادت

إليه رغم أنها نتيجة للفساد المستشري في الوسط الذي تعيش فيه حيث الفساد الأخلاقي

بكل ما تعنيه الكلمة من دلالات ، وتكتمل دائرة الضياع عندما تصبح مطمعا للجميع في

هذه البقعة من الأرض ، ولذا يزول العجب من موقفها حيث إنها الوحيدة من بين المجموعة التي لا ترغب في استكمال الرحلة إلى الاسكندرية مؤثرة البقاء في صحراء مترامية الأطراف أو العودة إلى القاهرة !! ، أما قرني " الريجسير " فقد كان يعمل من قبل شاهد زور في قضايا التعويضات لمصلحة شركة " الترمواي " !! وهو نموذج من النماذج التي طفت على السطح في ظل الفساد المستشري، وتكفى الدلالة الرمزية في اسم " قرني " !!
قرني : وأول ما جت النهدة ندهولي .

فكري : نهدة .. نهدة إيه ؟

قرني : نهضة المسرح

فكري : وبشتغل كثير دلوقت

قرني : على ودنه ... مسلسلات .. روايات أفلام .. كله على ودنه . مش ملاحقين الشغل وحياتك .. أهو أنا إمبراح كنت في اسكندرية بنصور في أبو قير . قالوا لي النهاردة تنزل مصر تقب وتغطس وتجيب معاك ست سوسو ...

فكري : حضرتك بتمثلي في الفيلم ده ؟

سوسو : زمانه راح ...

فكري : والفيلم ده اسمه إيه ؟

سوسو : فيفا ظبطك .

فكري : (بدشة) اسمه ثيئا ظباتا .. ده فيلم أمريكياني ... حضرتك بتشتغلي فيه ؟

سوسو : الأمريكياني اسمه ثيئا ظباتاه وبتاعنا اسمه فيفا ظبطك .

فكري : حاجة جميلة خالص .. بقى فيفا ظبطك .. ومين بقى فيفا وظبط مين ؟

سوسو : فيفا دا واحد اسمه مصطفى .. بيدلعوه بتيفا دخلت عليه مراته الأوده لفته مع واحدة ست راحت صارخة وقالت فيفا ظبطك .

فكري : (بتهكم) مدهش ...

سوسو : وبعدين الست دي طلعت أخته ...

قرني : ويمكن تطلع أمه .. الله أعلم .. أنا سبتهم الصبح لسه ما اتفقوش تطلع أخته أمه المهم تكون محرمة عليه وخلص ... ما هي دى العقدة . (٢٧٠)

نقد موجه إلى بعض المؤسسات والهيئات الحكومية على سبيل المثال لا الحصر ،
حيث التحايل على القانون بأساليب ملتوية من قبل شركة " التروماي " وإلى الرقابة على
المصنفات والتي هي جزء لا يتجزأ من الإعلام والثقافة . تكتمل دائرة الفساد عن طريق
النقد الموجه إلى الصحافة متمثلة في شخص " فكري " والعجيب أن يأتي النقد على لسان
فكري نفسه !! يتضح ذلك في الحوار الدائر حول أسباب عدم شهرة الممثلة ، فلأنها
شريفة - من وجهة نظرها - لم تأخذ حقها إعلاميا .

سوسو : عشان ماشيه بشرفي ما بلقيش حد

فكري : سيبى الموضوع ده على أنا .. تقدرى تعتمدى على جهودى
حسين : أيوه يا مدام .. الأستاذ فكري دا صحفي عظيم انتي بس تديله أخبارك وهو
يتصرف ...

فكري : تدينى أخبار .. هه ... آمال الخيال فين يا أستاذ .. تفكر حضرتك الخبر اللي
يكون حصل ده يبقى خبر ...
حسين : آمال إيه ؟

فكري : يبقى تاريخ .. الخبر هو الشيء اللي لسه حا يحصل ... آمال .. حضرتك تعرفى
جميلة جمال .. دي بقت ممثلة كبيرة إزاي ؟ أخبار موضوعات .. جميلة جمال
تقوم ببطولة فيلم كذا وفيلم كذا ؟ وما حصلش .. الناس يعني حا تفكر .. المخرج
الأمريكانى اتش اتش وصل إلى القاهرة للتعاقد مع جميلة جمال على بطولة فيلم
تقوم بالدور الثانى فيه انجريد برجمان .. هي يعنى انجريد برجمان حترفع
قضية وتطلب رد شرف .. المهم الأسم يظهر باستمرار .. جميلة جمال .. جميلة
جمال .. مفيش أفلام .. حادثة سرقة .. ما فيش سرقة .. جواز .. ما فيش جواز
.. طلاق .. المهم طاخ طيخ .. طاخ طيخ ...

قرنى : على ودنه ...

فكري : عليك نور .

سوسو : يا سلام .. أيوه والنبي يا أستاذ بصرنى أحسن أنا منكسرة وما ليش حد . (٢٧١)
يبدأ القلق يساور الجميع ، فأتساءل انتظارهم إصلاح السيارة لم تمر سيارة واحدة منذ
أن تعطلت بهم السيارة !! مما يدفع المجموع لإلقاء اللوم على السائق الذي لا يسلم من
سباب الجميع !! ولا يخفى التلميح السياسي المصاحب لموقف المجموع من السائق .

يتطور الحدث - في ظل الانتظار - فينتهز (فكري - حسين - أبو المجد)
الفرصة من أجل إقامة علاقات غير مشروعة مع الممثلة ، أما فتوح فينتظر الذهاب إلى
أصحابه بفارغ الصبر !! وعثمان يحاول إقامة علاقة تودد مع " جلنار هانم " ومحمد وإلهام
في حيرة من أمرهما، فالوقت يمر وهذا من شأنه أن يفضح أمرهما...، أما السائق فيندب
حظه العاثر إذ إنها المرة الأولى التي يقود فيها سيارة على طريق مصر اسكندرية !! .
وتأخذ القضية بعدا سياسيا عندما يعلن السائق .. وهو رمز للقائد - أنه ليس
المسؤول وحده عما حدث ، فقد ضلّ من قبل الصحفي الذي أرشده إلى طريق آخر غير
الطريق الأصلي ، ومن خلال المواجهة بين السائق والصحفي - وهو رمز للإعلام -
الذي أسهم عن طريق التضليل في تغيير خط المسيرة الثورية وكان المفروض أن يقوم
بدور المرشد والمصحح للمسار على اعتبار أنه أكثر احتكاكا بال جماهير وهو بمثابة "
الترمومتر " الذي يقيس نبضها ويعبر عن وجهة نظرها .. وكلاهما - السائق والصحفي
- يلقي باللوم على الآخر .

فكري : سألتني ؟

سليمان : لا .. ما كانش فيه يافطة .

فكري : يعني انت جبتنا هنا

سليمان : انت اللي طلعتنا من على الخط الطوالي .. كان زمانا رحنا اسكندرية ..منك لله.

فكري : انت بتستعبط يا جدد انت .. انت عاوز تلقح بلاويك علي

سليمان : حرام عليك .. يعني الحق على اللي استأمنتك .. ده من أمنك لا تخونه ولو كنت
خاين . (٢٧٢)

والجماهير أيضا مسئولة فكان يجب أن تتدخل في الوقت المناسب لتصحيح
المسار، ويأتي النقد الموجه للجماهير من خلال هذا الحوار بينهم جميعا ما يبين مؤيد
ومعارض .

سوسو : حناخد بالننا من إيه ؟ ناس راكبين إتوبيس ومعاهم سواق سايق حنقول له كمان
يمشي فين ... وإذا كان أعمي .. مفيش مخ ...

سليمان : انتو يعني كلكوا اتشطرتوا علي أني .. ما حدش فيكم كلم الأفندي اللي غشبي
ليه؟

حسين : الأفندي مش مسئول ..

سليمان : لا .. بقى مسئول ساعة ما سألته .. مسئول يقول لى ع الحقيقة ما يخمنيش ...
أبو المجد : [يشير إلى السائق] حضرته دا أول مشوار له على خط إسكندرية... ومباشى
لوحدته ..

سليمان : طب ما هو لو كان الأفندي نصحنى بالحق كان زمانا وصلنا ...
جلنار : مصيبة .. مصيبة كبيرة ...

فتوح : حوسه .. حوسه واحتسنا فيها خلاص ...

محمد : إزاي ما خدناش بالناس .. كنا إيه نايمين .. واخدين مخدر ..

سليمان : منك الله يا أستاذ .. منك الله . (٢٧٣)

ينتهي الموقف بإلقاء اللوم كل اللوم على السائق باعتبار أنه المسئول الوحيد في
نظر الجماهير - عن كل كبيرة وصغيرة ، ومن اللافت للنظر في هذا المقام أن وسائل
الإعلام هي التي أسهمت في ترسيخ هذا الاعتقاد لدى الجماهير ، فليس غريبا بعد ذلك أن
يختار " عثمان " السائق من دون الجميع كي يسأله عن مكان يقضى فيه حاجته رغم أن
الصحراء أمامه فيها متسع كبير لذلك !!

سليمان : تقدر تفهمني .. إسمعني مختارني أنا دون عن دول كلهم عثمان تسألني .. ؟

عثمان : مش انت برضه الأسطى بتاعنا ومسئول عننا

سليمان : خا بقى مسئول عنكم بره العربية كمان

عثمان : ماهو ما دام ما وصلناش إسكندرية .. تبقى لسه مسئول عننا (ينظر إلى الباقيين)

مش كلامي مظبوط يا حضرات :. الكسكرة أهه .

سليمان : عايز إيه خلصني .. اسأل يا أخي ...

(يميل عثمان على أذنه ويرفع سليمان رأسه ويقول فيما يشبه الصراخ ..)

سليمان : ما قدامك الصحرا واسعة أهيه ..

عثمان : كده .. ما هي أصلها سميات .. سميات في الجسم . (٢٧٤)

يتكرر هذا الموقف في المسرحية أكثر من مرة مما يزيد من حدة النقد السياسي
والاجتماعي على السواء ، ليصل به الكاتب إلى حد السخرية من الواقع المعيش !! وبينما
الجميع ينتظرون يأتي الأمل في النجاة عندما تلوح لهم سيارة "فنتاس" محملة ب (بنزين

الطائرات) سريع الاشتعال كان سائقها " عويس " قد ضل طريقه ، فيتسابق الجميع من أجل الظفر بالركوب مع "عويس" حيث إن " القنطاس " لا يتسع إلا لشخص واحد وعليهم جميعا الاختيار !! والاختيار صعب ، وهذا الموقف يعيد إلى الأذهان موقف المجموع عندما تلوح لهم فرصة النجاة في نهاية مسرحية المخبأ رقم ١٣ بيد أن موقف سكة السلامة كان في الفصل الثاني ، فتيمور استخدمه في نهاية المسرحية ليبين طبيعة النفس البشرية وسيلها إلى الأنانية ، أما سعد الدين وهبه فقد استخدم المشهد لمزيد من النقد الاجتماعي حيث حاول كل فرد من أفراد المجموعة إظهار المرض أو الضعف ليثبت أنه أحق بالنجاة، وأثناء قيام "عويس" و "سليمان" باختبار الركاب من أجل اختيار واحد منهم يبدو النقد الاجتماعي مما يجعل هذا المشهد [من أفضل المشاهد في المسرحية ، فقد استعمل الكاتب كل شخصية من شخوص العمل أداة درامية لنقد الواقع الاجتماعي] (٢٧٥) .

عويس : فيه مطرح واحد .

حسين : واحد بس ؟

عويس : ما فيش مانع آخذ واحد منكم معايا ...

حسين : زي بعضه .. و أول ما نوصل اسكندرية نبعث عربية تجيب الباقيين .. ياللا بينا ...

أبو المجد : يا للا بيكم فين ؟

حسين : أروح أجيب لكم عربية وأجي

فكري : واشمعني انت ؟...

حسين : عشان أنا رئيس مجلس إدارة .. وطبعاً لي نفوذ وأقدر أجيب لكم عربية ..

أبو المجد : ما هو الأستاذ صحفي.. واتصالاته واسعة ويقدر يقوم بالحكاية دي .. وأنا كمان مش أقل منكم ..

حسين : طب وإذا كان واحد حيروح .. ليه يكون الأستاذ فكري بالذات أو حضرتك .. ليه مايكونش أنا ..

أبو المجد : وليه يكون انت.. ثم إن الحكاية مش محتاجة لنفوذ ولا غيره .. ولا محتاجة لاسكندرية كمان اللي حيروح يبلغ أي نقطة حدود .. هم حيجوا على طول ينقذونا .

حسين : خلاص .. يبقى نروح نقطة الحدود .. ياللا يا أسطى ...

فكري : يا للا فين ؟

قرني : ما تطول بالك يا أستاذ .. أنتو حتكروتونا ولا إيه ؟

حسين : يعني إيه نكروتك ..

قرني : تكروتونا.. يعني تكروتونا.. اشمعني واحد منكم اللي حا يروح .. علشان بهوات

.. يعني.. لا كلنا واحد..

أبو المجد: علشان يعرف يبلغ .

قرني : ودي عايزه معرفة دي .. أي واحد حيروح يقول لهم فيه ناس تايهين في الحنة

الفلانية حيجوا على طول ..

سوسو : بالظبط .. أروح أنا ..

حسين : لا يمكن . (٢٧٦)

مزيد من النقد .. مزيد من التوتر على مستوى القضايا المطروحة وعلى مستوي

البناء الفني والعامل المشترك هو الانتظار .. انتظار النجاة !! وكالعادة يلعب الإعلام دوره

في التضليل ، فها هو فكري الصحفي يمارس هوايته فيحاول اقناع " عويس " بأنه الأحق

بالذهاب معه مستخدما قدرته الفذة على الاقناع والتأثير .

فكري : تاخذ رئيس مجلس الإدارة .. ده راجل مغرور ومدعي ومرتشى .. وعلى فكره

ده راجل خباص كبير .. حياته مليانه بلاوي .. تاخذ العمدة ده موته وإراحة البلد

منه.. واجب .. تاخذ الارتيست .. تبقى وقعتك سودة .. إذا اخدتها معاك موش

حا تخلص..وعلى فرض يعني ما حصلش حاجة .. الإشاعات حتتهريك .. تاخذ

الولية الكركوية الثانية .. ألعن وأضل مسبيل على الأقل الأولانية خلة

تنشاف.. تاخذ الجدع الريجسير.. أعوذ بالله .. ده راجل اللهم احفظنا .. يبقى

تاخذ الافندي توح يا حفيظ .. ما فيش غير واحد يا اسطى .. واحد بس اللي

يستحق إنك تنقذه علشان مصلحة المجتمع .. ومصلحتك انت كمان ...

عويس : هو مين ؟

فكري : أنا طبعا ...

عويس : وإيه مصلحة المجتمع ومصلحتي بقي ..؟

فكري : من ناحية المجتمع .. أنا عضو عامل وبأدي خدمة عامة .. ومن ناحية مصلحتك الشهرة .. المجد أنا أشهرك حا أخليك شخصية معروفة .. ريبورتاجات .. صور .. شهامة سائق .. لا .. بلاش سائق .. شهامة مواطن .. صورة على ثلاث .. عواميد .. البلد كلها حا تتكلم عنك .. صورة لك لوحذك .. صورة لنا احنا الاتنين .. إيه رأيك ؟ . (٢٧٧)

يتعري الشخص تماما أمام " عويس " فيعرف دوافع كل واحد منهم ، وينتهي هذا المشهد بالتحول من النقيض إلى النقيض ، يقع المفتاح - مفتاح السيارة - في يد "سوسو" فيصبح الجميع - بما فيهم عويس - تحت رحمتها ولكن المحامي يخلصهم جميعا من هذا المأزق فيشعل النار في السيارة ، ليتحول انتظارهم من انتظار النجاة إلى انتظار الموت مرة أخرى .. وعندما يظهر "رضوان" حارس المقابر المصاب بالهوس في بداية الفصل الثالث يكتشف الجميع أنهم في منطقة الغام بجوار قبور ضحايا الحرب العالمية الثانية ، تكتمل دائرة الضياع التام فيتبخلي كل واحد عن أنانيته معلنا التوبة راجيا المغفرة استعدادا لملاقاة الموت القادم لا محالة .

سليمان : وصلنا والحمد لله..وصلنا كلنا..شايفين انتو فين دلوقت .. آدي النهاية..نهاية السكة جيتوا برجليكم .. أمر الله صدر..خلاص وما عدش غير التنفيذ .. وكل حاجة ماشية في سكتها بالمظبوط يا سلام .. كل حاجة مرسومة نمشي علشان في الآخر كل واحد يلاقى قبره .. يلاقى قضاء .. يلاقى ساعته .. خلاص .. كل واحد فيكو ينقي له تربة ويدخل فيها .. يدخل فيها برجليه ويتشاهد على نفسه الحكاية باينه زي الشمس .. كان لازم كل ده .. يحصل علشان نيجي هنا .. نيجي من آخر الدنيا علشان نندفن في الحنة دي .. خلاص يا جماعة .. ما فيش خناق .. ما فيش زعل ..كل واحد يسامح أخوه ويخش تربته . (٢٧٨)

تقع رسالة كان قد كتبها فكري الصحفي وأعطها لعويس ليرسلها إلى الجريدة ، عبارة عن 'ريبورتاج' يفضح فيه أمر الجميع، فيأخذ المجموع موقفا منه وأثناء قراءة الرسالة يموت أحدهم "إسماعيل" ممثل "الرأسمالية"، يموت وهو متمسك بالحقيبة التي في يده، حيث سحب كل أمواله بعد قرارات التأميم، ويمارس سعد الدين وهبه النقد السياسي مرة أخرى من خلال هذا الحوار والذي يمثل الانتظار بعدا من أبعاده سواء على مستوى الفرد أو مستوى المجموع الذين يزداد اتعاضهم بعد هذا الموقف .

أبو المجد : دي ورقة البنك .. الشنطة فيها خمستاشر ألف جنيه .. سحبهم على ثلاث دفع .. أول دفعة في ٢٢ يوليو سنة ١٩٦١ .

الصحفي : سحبهم ثاني يوم التأميم .

عثمان : تأميم ؟

الصحفي : ٢٢ يوليو .. ثاني يوم من أيام التأميم .. خاف أحسن يأملوا اللي في البنوك .. راح سحبهم وحطهم في الشنطة وتلقاه كان داير من يومها بيهم ..

حسين : (للمحامي) أنا رأيي نعد الفلوس قدامنا كلنا بصفتنا شهود وتخليها عهده عند حضرتك لحد ما نقدمها للجهات المختصة .

أبو المجد : امتي ؟

حسين : أما نوصل مصر أو اسكندرية ...

عثمان : امتي بس .. دانا والله أعلم فكري تده حا نموت واحد واحد زي الجدع ده. (٢٧٩)

وبينما هم ينتظرون الموت ، تلوح لهم فرصة للنجاة من جديد حين يجدون بئري ماء، لكن أحد البئرين مسموم كما تشير لافتة بين البئرين، فيعود التوتر للدراما من جديد .
سليمان : طب معناها إيه دي .. أنا مش فاهم معذ إيه دي يارب .. طب إذا كنت عايز تموتنا ما سيبتناش نشرب ليه .. لقينا الياطرة ليه .. عشان عمرنا يطول شوية .. شوية قد إيه .. عشان نموت من العطش .. ما نموت من الميه .. طب ما كلها موته . (٢٨٠)

وأمام اضطراب الجميع والتوتر الناتج عن طول الانتظار يتأمر "أبو المجد" على "عويس" انتقاما منه لما فعله بهم في الفصل الثاني ، فيقترح اللجوء إلى " القرعة " كي تقرر من الذي يشرب من البئر ولكنه يكتب في كل الأوراق - أوراق القرعة - اسم "عويس" ليكون كبش الفداء للجميع . تكتشف " سوسو " المؤامرة ، فيفقدون جميعا الأمل في الحياة ويستعدون لانتظار الموت من جديد . وهكذا انتظار مستمر [يشكل الشكل الدائري ، انتظار للحياة وانتظار للموت وانتظار للحياة وانتظار للموت]. (٢٨١) إلى أن يتم إنقاذ المجموعة على يد حارس المقابر الذي أحضر حرس الحدود لانقاذهم ، وبعد أن تيقن الجميع من النجاة عادوا سيرتهم الأولى ، فبدلا من العودة إلى القاهرة يقررون استئناف رحلتهم إلى الإسكندرية غير متعطين بما حدث لهم فيما عدا " قرني " الذي يقرر العودة

إلى القاهرة بعد تردد، و"محمد" الزوج الذي يقرر الاستقامة، أما "سليمان" و"عويس" فيفضلان البقاء بجوار السيارة لحين إتمام إصلاحها لأنها عهده !!

وهكذا تنتهي المسرحية ، بفرحة معظم أفراد المجموعة بالنجاة وهم لا يدرون فلربما تأتيهم لحظة انتظار أخرى للموت !! وهما شكلان من شكول الانتظار استخدمهما الكاتب بوعي أسهم هذا الاستخدام بشكل أو بآخر في الحكم على جودة النص شكلا ومضمونا .

١٦ - ١

تنوع شكول الانتظار في مسرحية " رحلة خارج السور " لرشاد رشدي ، وإن كانت سمة الانتظار في النص تقوم على التداخل - تبعا لخطوط الصراع في النص - بين انتظار الشخصية من حيث كونه انتظارا فرديا ليتداخل هذا الانتظار بدوره مع انتظار المجموع، أي -إن صح التعبير - يمكن ملاحظة أن الانتظار يدور في عدة دوائر فردية تنوع بين السلبية والإيجابية وهذه الدوائر بدورها ترتبط بفلك الانتظار الأكبر للمجموع متمثلا في انتظار تغير الواقع الاجتماعي الفاسد و عبور المجتمع كله إلى البر الثاني حيث الأرض البكر التي لم تدنس بعد ليبدأ فيها المجموع حياة جديدة .

ومن ثم يمكن القول بأن خطوط الصراع في النص هي التي توجه الانتظار بخلاف ما طرحه البحث سابقا حيث كان الانتظار هو الذي يسهم في تحريك خطوط الصراع ، بينما في مسرحية (رحلة خارج السور) تسهم خطوط الصراع في إبراز الانتظار كظاهرة متغلغلة في التكوين النفسي للشخصية وذلك من خلال إحتكاك كل طرف من أطراف الصراع بالطرف الآخر .

والصراع في النص يقوم على التشابه والتقابل حيث يبحث كل الشخص جاهد من الخلاص. الخلاص من ذواتها وتحطيم الأسوار التي صنعوها بإرادتهم. فجميع الشخص في النص يمثلون أنماطا سجيئة تتخبط في البحث عن ذواتها حاملة فوق صدورهم مشكلة عامة من خلال مشاكلها الخاصة ، وفي أثناء رحلة البحث عن مخرج لهذه الأزمات النفسية تبدو شخص بعينها في الدراما - تدمر نفسها من حيث لا تدري، فهم يحكمون تطويق السور حول أنفسهم بدلا من القفز خارجه ، بينما تبدو شخص أخرى تحاول كسر القيود التي فرضتها الأسوار محاولين الوصول إلى بر الأمان.. وهذا الوجه

النفسي للصراع ربما يكون مصدره : إدراك كتاب الدراما والقصة والرواية المتزايد لعلم النفس المعاصر ، هذا الإدراك المتزايد جعل الكثيرين من الكتاب والمتلقين على السواء أكثر استعدادا للتسليم [بأن هناك نوعا آخر من القضاء والقدر ، ليس أقل وطأة من الذي نعرفه ، يعمل بنشاط في ذواتنا وهو مكون من قوى بيولوجية شريسة أو قوى نفسية جسدية ، أو قوى وراثية] . (٢٨٢)

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة في نص "رحلة خارج السور" من خلال المواجهة بين الفرد والمجتمع والتي تتم على مستويين في قصة (عم كامل) والتي تكون قد انتهت قبل رفع الستار عن المسرحية وفي قصة (فريد) والتي تبدأ مع بداية المسرحية.. "كامل بك" المحامي الكبير، ذات يوم يتهم بقتل زوجته (شهيرة) التي انتحرت في الحقيقة لأنها لم تحتمل أن تخونه في شرفه مع حبيبها (أبو العيون) صديق كامل ، ورغم تبرئة المحكمة له رسميا فإنه لم يستطع مطلقا استعادة كيانه حيث أصبح في نظر الناس مجرما قاتلا .

وفي أثناء مواجهة عم كامل للمجتمع الكبير - وحتى لمجتمع أسرته الصغير المتمثل في ابنه (سعيد وابنته (محاسن) لم يقطع الصمود فدمرته التجربة ، حيث تشير إليه اصبع الاتهام من ابنه وابنته ومن الناس . ويهبط هذا الاتهام الغير مبني على أساس من الحقيقة على (كامل بك) كالقدر فيستسلم له وينزوي في داره ليتحول إلى " عم كامل " والحقيقة هنا أصبحت مزدوجة الدلالة ، فعم كامل برئ في الواقع ولكنه مجرم في نظر الناس . ويقابل هذا الموقف ويسير معه في تطور عكسي موقف آخر مشابه له - مع اختلاف النتيجة - هو موقف (فريد) وعملية بناء الكوبري .

فريد يؤمن بمجموعة من القيم لا يشك لحظة في استحالة تحقيقها أو عدم وجودها وهو لذلك يكتشف وببساطة فساد العوامات التي بناها المهندسون (شريف سامي) ويطلب في تقرير رفعه إلى الوزارة إزالة هذه العوامات حتى يمكن بناء الكوبري على أساس سليم، ولكنه يصطدم في تدرج صاعد باستحالة تحقيق ذلك على مستوى اللجنة الثنائية ، ثم مجلس المهندسين ، ثم الدائرة الأكبر أهل البلد حيث التناقض العجيب في المبادئ والقيم في مجتمع يسلم بأن للحقيقة وجهين ، وأن العوامات من الممكن أن تكون غير صالحة لكنها تصلح (فسدانة ومش فسدانة !!) مثل عم كامل (برئ ومش برئ !!) وبينما يستسلم عم كامل ويتحول إلى كم مهمل في بيته يسجن نفسه وراء السور المادي - ثم على المستوى

المعنوى أو النفسي سور هذا المجتمع المبني على تباقض النظرة إلى الحقيقة وفوضى القيم التي تسهم في ارتفاع هذا السور كل يوم ، أما فريد فلا يستسلم فهو يحاول تخطي هذا السور أو - إن صح التعبير - هدم هذه القيم التي قد تكون من نتيجتها أن يقع الكوبري بكل دلالاته الرمزية - بمن عليه .. بأهل البلد أنفسهم أصحاب المصلحة الحقيقية في بناء الكوبري ، فهو على الرغم من محاولاته المتعددة التي باءت بالفشل بيد أنه دائم التطلع إلى المستقبل المفعم بالأمل ولذا فهو يزداد تصميمًا على بناء الكوبري تسانده في ذلك (كريمة) زوجة سعيد ابن (عم كامل) ثم ينضم إليهما (حامد) أخوه ، وبعض الشرفاء بعد أن تخلت عنه " محاسن " حبيبته التي وقعت أسيرة لتلك القيم (فسدانة ومش فسدانة ١١) ومن ثم فهو لا يستسلم كما فعل عم كامل ولم يقتل كما قتل الفرس " شهاب " الذي ضاق بأسوار منزل عم كامل (٢) وحاول الهرب فأطلقوا عليه الرصاص. لتنتهي المسرحية بانتظار عام من قبل فريد وحامد وكريمة وبعض الشرفاء تحقيق حلمهم الجميل في تحطيم الأسوار وبناء الكوبري على أساس سليم وعوامات سليمة حتى يتمكنوا من العبور في يسر وسهولة وأمان إلى البر الثاني بر الأمان .

يمكن ملاحظة ظاهرة الانتظار منذ بداية المسرحية ، حيث الفرس شهاب يصل متمردا يريد كسر أسوار المنزل ، فهو ينتظر الانطلاق إلى عالم آخر جديد باحثًا عن حريته التي قيدت خلف السور .

زاكية : قال الفرس شهاب بيزعق الزعيق ده كله علشان عاوز يقفز السور ومش قادر وحايقدر إزاي ؟ دا السور عالي. حد يقدر يقفز السور؟ (صهيل الفرس) أما فرس عيبط صحيح .

أبو العيون : سيبك منه ده أصله حمار .

عم كامل : أبو العيون .. الراجل ده راح فين ؟ ضروري راح يشوف الفرس
الفرس ده حا يجنني ما الحصنة الثانية كلها قاعدة ساكتة . (٢٨٢)

يستخدم الكاتب هنا هذا الموقف منذ بداية المسرحية ليكشف عن أوجه التشابه بين عم كامل وبين الفرس شهاب وكلاهما ينتظر منذ زمن ما قبل المسرحية، فالفرس المقيد خلف سور الأسطبل يغري أعماقه في محاولة قفز السور، تمامًا مثل "عم كامل" الذي يعاني من صراع أليم بسبب نظرات الاتهام والإدانة التي ينظر بها أبناءه له ، ومن ثم

كانت رغبته المكبوتة في إعلان الحقيقة وتحطيم السور الذي طوق نفسه به ليتحرر على الأقل من الذنب في نظر أولاده.. ولكن كما كان السور عاليا يصعب على الفرس شهاب القفز من فوقه.. كذلك كانت الأسوار المحيطة بعم كامل عالية الجدار .. وكلاهما ينتظر أول فرصة تسنح له بالقفز الأمر الذي يرسخ في الأذهان منذ بداية المسرحية أن الفرس شهاب ليس رمزا لعم كامل فحسب بل لكل شخوص النص بلا استثناء ... وإلى حلقة أخرى من حلقات الانتظار في النص ينتقل الكاتب ومنذ بداية المسرحية أيضا فيعرض حلم (كريمة) في العبور إلى البر الثاني بعد أن ضاقت ذرعا بمن حولها .. فهي فتاة حالمة تحلق بأحلامها نحو المطلق ، ومن خلال حوارها مع كل من (حامد) و (عم كامل) يبدو الاختلاف واضحا جليا بين الانتظارين - انتظار عم كامل وانتظار كريمة - من حيث إيجابية وسلبية كل منهما .

كريمة : أنا رحت بلاد كثير .. رحت الهند والصين وفرنسا واليابان .
عم كامل : كلام إيه ده . أبوك الله يرحمه كان موظف في محكمة مصر مش في السلك السياسي .. تبقى لفيتي مع مين .

كريمة : لوحدى ياعم كامل (حالمة) لوحدى .
عم كامل : لوحدك .. ؟ امتي ؟
حامد : (ضاحكا) دي بتحلم ياعمي .. بتحلم ؟ بتلف الدنيا وهي قاعدة مطرحها .
كريمة : (مقتربة منه في عطف) انت حقا تعمل زي يا عمي .
عم كامل : (بخشونة) أعمل زيك ؟
كريمة : (بنفس العطف) أيوه .. تلف الدنيا بدل ما أنت قاعد طول النهار ما بتعملش حاجة .

عم كامل : الله يجازيك يا كريمة .. أنا لفيت الدنيا قبل انت ما تتولدي .. وبالفعل مشوش في الخيال .

كريمة : (تداعبه) طب امتي ؟
عم كامل : زمان . أيام الدنيا ما كانت دتيا .
كريمة : (بلطف) أيام ما كنت كامل بك عبد الجليل المحامي الكبير .. قبل ما تطلع على المعاش .. بابا كان دايمًا يكلمنا عنك . (٢٨٤)

إن الفارق بين " عم كامل " وبين " كريمة " أن الأول يعيش في الماضي أما الثانية فهي تعيش في المستقبل .. وكلاهما ينتظر تحطيم الأسوار المحيطة به ، ولذا كان من الطبيعي بعد ذلك أن يفشل (عم كامل) وأن تخطو " كريمة " خطوات واسعة نحو تحقيق حلمها . ولعل من الممكن ملاحظة ما في انتظار (عم كامل) من نزعة شخصية فردية، وما في انتظار "كريمة" من روح جماعية .. وهذا ما سوف تسفر عنه الأحداث فيما بعد .

كريمة : تعرف يا حامد إيه الحته اللي نفسي صحيح أروحها ؟ البر الثاني .

حامد : بقى لفيتي الدنيا كلها ولسه ماشفتيش البر الثاني ؟ (٢٨٥)

ثم يعود الكاتب أيضا ويلمح إلى انتظار " فريد " المهندس الشاب صاحب الأفكار التقدمية ، الذي يريد أن يستكمل بناء الكوبري حتي يتمكن أهل البلدة من الوصول إلى البر الثاني ، والكوبري هنا هو أي معبر إلى عالم أفضل ملئ بالورود والرياحين تظلل سماء صفاء الحقيقة ، ومن ثم يسهم انتظار " فريد " في تحقيق حلم كريمة " ليتحول الحلم إلى واقع ملموس ويتحول من حلم خاص إلى حلم عام ، ولعل استخدام الكاتب للحوار المتداخل بين الشخص منذ بداية المسرحية يؤكد التداخل بين الماضي والحاضر من خلاله يبدو الفارق بين الانتظارين - انتظار كامل ومن معه من أمثال " أبو العيون " الذي يرتبط أيضا بالماضي لأنه جزء منه وانتظار فريد ومع كريمة وحامد وهو يرتبط بالمستقبل .

وتداخل الحوار يعني سير الصراع الدرامي في مستويات عديدة في وقت واحد وهذه المستويات رغم خصوصيتها ترتبط بعلاقات توافق أو تضاد بحيث يتولد من الصراع صراع آخر وهكذا وجميع خطوط الصراع تبرز في النهاية صورتني الانتظار العام والخاص بما فيهما من سلبية وإيجابية .

فريد : اولا أنا ما ليش مصلحة في إن العوامات تتشال . وثانيا العوامات موجودة وأي إنسان يشوفها يقدر يعرف إنها فسدانة.. يعني ما تصلحش .. وفوق ده كله أنا ما فيش بيني وبين المهندس شريف سامي اللي بنى العوامات أي حاجة .. لا عمري شفته ولا حتى سمعت اسمه إلا لما انتقلت هنا واستلمت الكوبري بعده .

حامد : صح . لكن مين يعرف الصح من الغلط .

عم كامل : (لأبو العيون) انت جيت باصاحبي ؟

كريمة : وبعد ما تكتبوا التقرير يا فريد يحصل إيه ؟

أبو العيون : (لعم كامل) تعرف مين في البلد ؟
فريد : يشيلوا العوامات الموجودة .. ونعمل عوامات جديدة كويسة .
عم كامل : مين .. ؟
كريمة : وتبني الكوبري ؟
أبو العيون : عبد السلام بك .
فريد : وابني الكوبري .
عم كامل : عبد السلام مين ؟
كريمة : وتوصلنا بالبر الثاني ؟
أبو العيون : عبد السلام مشهور ابن عمي .. أخو شهيرة .
فريد : (ببساطة) آه طبعا .
عم كامل : جاي يعمل إيه ؟
كريمة : يعني حا اروح البر الثاني يا فريد ؟
أبو العيون : بيع التلاتين فدان اللي فاضلين من أرض شهيرة .
فريد : وما تروحش البر الثاني ليه .. تعدي الكوبري تبقى هناك .
حامد : صانع المعجزات .
أبو العيون : كان غلط تتنازل عن نصيبك .. لكن أهو تمن البراءة !
عم كامل : تمن البراءة ؟ .. انت بقيت معاهم ؟
كريمة : البر الثاني جميل .. موش كده يا فريد ؟
أبو العيون : جرى إيه يا كامل .. انت نسيت والا إيه ؟
فريد : أجمل من هنا بكثير . حقكم تبنوا لكم بيت صغير هناك . تعيشي فيه انت
وسعيد .
عم كامل : (متخاذلا) لا ما نسيش يا صاحبي .. أنسى إزاي ؟
كريمة : (حالمة في قنوط) أنا وسعيد .
حامد : باقول لك انت صانع المعجزات !
عم كامل : أنسى إن أبوك حرمك من الميراث عشان وقفت جنبتي ؟
فريد : معجزات إيه هو الواحد لما بيني كوبري يبقى بيعمل معجزة ؟

حامد : طبعا معجزة .. علشان الكوبري. أساسه فسدان ... مالوش أساس .
فريد : ما قلت لك حانغير الأساس.. انت عاوز تألف قصة والا إيه ؟ على فكرة أنا
فت على المجلة في مصر قالوا إنهم قرأوا رواتيك وحا بيعتولك جواب .. ما
وصلكش ؟

حامد : بعته من سنة .. بس لسه ما وصلش . (٢٨٦)
والملاحظ أن هذا التداخل في الحوار حيث تلتقي كلمات لأناس لاتصعب في مجرى
حديث الغير . ومع ذلك تلقي الضوء عليها وتخلق لها معان جديدة، إضافة إلى اجتماع أكثر
من طرف في وقت واحد يجعل المتلقي يقابل هذا بذاك ويخرج بمعنى آخر جديد ، وهو
لايقوم على مجرد الموازنة بل على حقيقة اجتماعهما معا في مكان واحد هو بيت عم
كامل حيث توجد الأسوار المحيطة بكل منها على اختلاف مستوياتها .

ومن اللافت للنظر أن الحوار المتداخل على مدار النص لاينتهي فيه الموقف بل
يجر الكاتب فيه المتلقي إلى موقف آخر جديد بيد أنه مرتبط بالموقف السابق وهكذا ..
ولعل هذا هو الذي دفع بعض النقاد إلى القول بأن هذا النص نص تركيبي [حيث إطار
الحلقات الكبيرة الدائرة ، التي تفضي كل حلقة منها إلى حلقة أوسع - بينما في الحقيقة
تضييق الحلقات أثناء اتساعها لأنها تكشف عن مزيد من الانهيار النفسي والاجتماعي في
كل مرة . وكل حلقة من الحلقات لاتتم إلا عند نهاية المسرحية - أي أن الكاتب لا يقدم لنا
حلقة كاملة أول الأمر - أو حتى جزءاً من هذه الحلقة ثم يتمها ، ولكنه يقدم شريحة من
الحلقات ليقابل بها شريحة من حلقة أخرى ثم شريحة من حلقة ثالثة حتي تضيق في
اتساعها - آخر الأمر وتتجانس عند نزول الستار] . (٢٨٧)

ومن هنا تبدو نماذج الانتظار في النص في خطوط أو حلقات متداخلة حتى نهاية
المسرحية . ويمارس الكاتب من خلال الانتظار النقد الاجتماعي والسياسي وذلك عندما
يصطدم ' فريد ' باللجنة الثنائية التي جاءت لتعاین العوامات ، ويمثل هذا الاصطدام المحك
الأول لاختبار قدرة فريد على تحقيق حلمة الذي ينتظره .

الخربوطلي : انت الظاهر ما عندكش إحساس بالمسؤولية ...

فريد : أنا ؟

الخربوطلي : طبعا . لأنك موش قادر تفهم حاجة .. موش قادر تراعي ..

فريد : أراعي إيه ...

الخربوطلي : تراعي إن ده موش الكوبري الوحيد اللي بينبني من غير أساس ولا دي
العوامات الوحيدة اللي فسدانة ولا شريف سامي المهندس الوحيد اللي بيغش
ويسرق .. البلد كلها كده ..

فريد : يعني العوامات الفسدانة دي حاجة طبيعية ؟

الخربوطلي : طبعا .. طبيعية وعلشان كده ..

فريد : علشان كده ضروري نسكت ما نقولش إنها فسدانة .

الخربوطلي : اسمع .. أنا موش عاوز مشاكل فهمت ؟ .. موش عاوز وجع دماغ . (٢٨٨)

هذا هو المنطق السائد في المجتمع ، فقد أصبح الفساد هو القاعدة ومقاومته
أصبحت استثناء ولعل في تسمية الشخص ما يؤكد ذلك فـالمدير اسمه (الخربوطلي)
والمهندس الذي يريد الإصلاح اسمه (فريد) والمهندس المرتشي اسمه (شريف سامي)!!
يهدد فريد اللجنة الثنائية بكتابة تقرير منفصل، فتقرر اللجنة حلا وسطا وعجيبا هذا الحل
يمكن ملاحظة أن الانتظار بعد من أبعاده سواء على مستوى اللجنة أو على مستوى
المجتمع ككل.

ممتاز : (يفكر) العوامات فسدانة وموش فسدانة .. ممكن (يكتب) العوامات ضعيفة
بس هي موش ضعيفة .. دي موش نافعه أبدا .. طيب ما نقول (يكتب)
العوامات رديئة لكن ... (يكتب) العوامات فسدانة ولكنها تصلح أظن ما فيش
بعد كده بقا .: دي فكرة عظيمة يا سعادة الرئيس .

الخربوطلي : فعلا فكرة كويسة .

ممتاز : كويسه بس ؟ دي فكرة عبقرية .. هي فسدانة لأنها فسدانة في الحقيقة .. لكن
تصلح في رأينا ورأينا رأي فني ما حدش يقدر يناقشنا فيه (متهللا) أدي إحنا قلنا
الحقيقة يا باشمهندس أمضي بقي .

فريد : أمضي على إيه ؟ على قرار بيعترف بالفساد..بيضلل الناس.. بيقول لهم إن
السرقه والقتل حلال؟ لأمشكر .

ممتاز : انت بتتهمنا بالفساد يا.....

الخربوطلي : ما فيش داعي يا ممتاز بك

فريد : القرار بتاعكم ده أفسد من العوامات نفسها..دي جريمة..جريمة فعلا (٢٨٩)

وفي نفس اللحظات التي يواجه فيها فريد قرار اللجنة يواجهه على المستوى الشخصي موقفاً مشابهاً وهو موقف محاسن منه فهي تحبه ولكنها تشعر بميل إلى شخصية "اسماعيل" الذي التقى بها في المصيف ومن اللافت للنظر أيضاً عدم ظهور شخصية "اسماعيل" على المسرح نهائياً الأمر الذي يدفع إلى القول بأنها قد تكون رمزا للمجهول الذي يحارب فريد على المستويين العام والخاص .

لاستطيع محاسن تحديد مشاعرهما (تحب فريد وتميل إلى اسماعيل) والاثنان ضدان لا يجتمعان مثل قرار اللجنة (فسدانة وموش فسدانة) وهذه الحيرة وهذا القلق وهذه الحلول الوسطى ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار .

تتضح ملامح انتظار الشخص داخل الدراما بعد نهاية الفصل الأول ، حيث يعيش كل من "عم كامل" و "أبو العيون" و "سندس" و "زكية" الخادمان ، "سعيد" و "محاسن" في الماضي خلف الأسوار التي قضت على كل آمالهم وأحلامهم المستقبلية وعلى هذا فانتظارهم جميعاً انتظار سلبي لا يوجد فيه فعل .. انتظار عقيم . والوحيد الذي يتخذ خطوة إيجابية بعد أن مل الصهيل هو الفرس "شهاب" فكانت نهاية الرمي بالرصاص !! لأنه حاول القفز فوق السور. أما انتظار "كريمة" و "سعيد" و "حامد" فانتظار إيجابي فيه بحث وفيه فعل ، فكريمة الحاملة بالبر الثاني تشعر بأن حلمها يوشك أن يتحقق، وكلما تزداد رغبتها في تحقيق هذا الحلم تكتشف فجأة أن المعوقات التي تعوقه ما زالت موجودة في بيت عم كامل المحاط بالأسوار. وكذلك "حامد" الذي بدأ يكتب مسرحية جديدة ولكنه لا يستطيع أن يجد نهاية لها لأن الأسوار داخل المسرحية تعلو وتزداد ارتفاعاً. ومع ذلك فانتظارهما انتظار إيجابي إذ إنهما لا ينهران أمام الواقع الفاسد كما فعل (عم كامل) و (أبو العيون) وغيرهما، ولا يندفعان نحو القفز محاولين كسر السور بقوة كما فعل الفرس شهاب فتكون نهايتهما، ولكنهما يفكران ويبحثان حتى يتحد حلمهما مع حلم (فريد) من أجل تحطيم الأسوار المحيطة بهم جميعاً ويقترّبون من النجاة في نهاية المسرحية .

يمارس رشاد رشدي النقد - نقد الواقع السياسي والاجتماعي - مرة أخرى فسي اجتماع مجلس المهندسين حيث المواجهة الثانية لفريد في رحلة انتظاره .. حيث الفساد ينتشر في كل مكان ، وحيث التناقض بين القول والفعل ، فالمستولون يرددون شعارات .

جوفاء ولا يعملون بها يرددون (نموت نموت ويحيا الوطن !!) وهم يقودون الوطن إلى الهاوية بتسترهم على الفساد ، ولعل الكاتب في هذه الإشارات المباشرة إنما كان يدق الدقة الثانية في ناقوس الخطر قبل وقوع كارثة الخامس من يونيو ٦٧ بعد أن دق سعد وهبة الدقة الأولى في "سكة السلامة" وأمام هذا التناقض العجيب بين التنظير والتطبيق يتحول فريد إلى متهم في نظر المسئولين .

شكيب : دلوقت العوامات افسدانة دي معناها إيه ؟ معناها إن المهندس شريف سامي حرامي .. ما هو كده .

فريد : أنا ما قلتش إن شريف سامي حرامي .

شكيب : (لفريد) أيوه لكن المسألة واضحة . دلوقتي هو حاسب الحكومة على عوامات معمولية من الخرسانة المسلحة لكن عمل العوامات من الطين والزلط .

فريد : دي الحقيقة .

شكيب : يعني حط في جيبه عشرة آلاف جنيه .

ليب : واكثر بكثير .

شكيب : (لفريد) يا راجل اتقى الله . انت شفته بيسرق ؟ شفته بعينك ؟ وافرض يا سيدي إنه حرامي . أنا معاك إنه حرامي .. انت مالك ؟ هو حط ايده في جيبك خد محفظتك ؟ هي دي الأخلاق بتاعة الجيل الجديد ؟

عجيب : ما بقاش فيه أخلاق .

فريد : يا أفندم أنا في تقرير ما قلتش إن شريف حرامي .

شكيب : أيوه لكن أي إنسان يقرأ التقرير يستنتج إن شريف حرامي .

منيب : في وزارة المعارف موظف كبير معروف إنه بياخد رشوة . كويس ؟ مدرس ابتدائي أظن كان له شغلانة ما رضيش يدفع رشوة، قامت وقفت، حضرته عامل أديب راح كاتب قصة بطلها حمار لكن حرامي بيسرق الأكل بتاع الحمير الثانية، الموظف الكبير لما بلغته الحكاية اشتكى . وكيل الوزارة نده للمدرس . قال له : يا استاذ إزاي تكتب قصة على موظف كبير في الوزارة ؟ المدرس قال له : يا سعادة اليه أنا كاتب قصة على حمار . وكيل الوزارة قال له : صحيح لكن أي واحد يقرأ القصة يستنتج إن الحمار هو فلان بيه . خصوصا وإنك بتقول إنه حرامي . اتفضل يا استاذ خصم ١٥ يوم .

شكيب : نفس الحكاية . أنا موش عاوز نعاقب الاستاذ فريد . أنا بس بلومه .

فريد : بتلومني علشان قلت الحقيقة ؟

نقيب : الحقيقة ! يا حضرة المهندس مفيش غير حقيقة واحدة نموت ويحيا الوطن.. نموت ويحيا الوطن .. قولوا معايا يا اخوانا نموت ويحيا الوطن (٢٩٠)

ينتهي مجلس المهندسين إلى إدانة فريد وإلى تأكيد تقرير اللجنة الثنائية (العوامات فسدانة ومش فسدانة) وفي نظري أن هذا المشهد -مشهد اجتماع مجلس المهندسين- من أفضل المشاهد في المسرحية والتي أستخدم الكاتب فيها الكوميديا وسيلة لإيصال فكرته ولا سيما في موقف التصويت على القرار، حيث يغلب السجع على الحوار ، وهو سجع مفتعل استخدمه الكاتب لزيادة حدة السخرية وزيادة حدة الهزل وبالتالي يسهم هذا في تعبئة المتلقي -عن طريق الكوميديا- ضد الموقف ككل. ولعل في تناقض القرارات ما يشعر المتلقي بالتوتر والقلق وهذا بدوره مرتبط بالانتظار، فالمهندسون إنما صوتوا على القرار المتناقض بطريقة تصويت متناقضة بدافع القلق على مستقبلهم الوظيفي وقلقهم وترددهم أيضا مرتببان بشكل أو بآخر بالانتظار !!

الرئيس : يا غريب بك..يا شكيب بك..يا حضرات الأعضاء..إحنا ما نقدرش نرفت حد .

شكيب : بعد كل اللي عمله .. دا كان ناقص يقلع الجزمة ويضربنا .

غريب : أنا استقيل لو ما ترغدش .

حسيب : وأنا كذلك .

منيب : دي إهانة .

نقيب : دي خيانة .

مجيب : ضروري يتحبس .

شكيب : في الزنزانة .

حسيب : ويضربوه السجانة .

شكيب : ويجرجروه الهجانة .

لييب : عامل زي الدبانة .

نقيب : لعن أمنا وأبانا .

حسيب : قال العوامات فسدانة .

عجيب : أخلاقه خسراته .

غريب : لاهو لأنا .

الرئيس : يا حضرات الأعضاء .. أنا مضطر أطلعكم على السر .. أنا عندي أوامر عليا

أن فريد ما يترفتش وموش بس كده ضروري يرجع لعمله وبينني والكوبري .

شكيب : يا خير أسود .. ضروري معنود .

حسيب : علشان كده قال اللي قاله .

لييب : رحنا في داهية .

مجيب : باين عليه ابن ناس .

عجيب : أخلاقه كويسة .

منيب : بيكلم

نقيب : كل اللي قاله صح .

منيب : بيتكلم زي أولاد الزوات .

لييب : أنا مكنتش فاهم حاجة. (٢٩١)

ينتهي انتظار " الفرس شهاب " بالقتل العمد لأنه حاول القفز من فوق السور، وليس

عجيبا أن يتم ذلك في اللحظات التي يعترف فيها " عم كامل " بالحقيقة التي أخفاها سنوات

عديدة ، وهي انتحار زوجته . ولكن هذا الاعتراف لم يغير من الأمر شيئا بالنسبة لعم

كامل أو بالنسبة لابنة أو ابنته .. وكما حكم " عم كامل " على الفرس شهاب بالقتل، حكم

كذلك على نفسه بالتفوق داخل داره محاطا بالأسوار وعلى أبنائه بالضياح التام .

فريد : لكن الحقيقة كان يجب تظهر .

عم كامل : إيه الفائدة لو كانوا عرفوا الحقيقة ما كانوا حايرحموها ولا يرحمونني .

كانوا حا يقولوا بتحب علشان كده انتحرت. كانوا حايقولوا معذبها علشان كده

موتت نفسها . تفيد بايه الحقيقة ؟ كانوا برضه حايقتلونني (صوت رصاص)

(ويصرخ) قتلوه .. قتلوا شهاب يا صاحبي (فينهار ممسكا بكثف أبو العيون)

قتلوه .. قتلوا شهاب يا صاحبي .. قتلوه .. قتلوه .

كريمة : (في زعر) قتلوه ليه يا فريد ؟ قتلوه ليه ؟

فريد : علشان كسر السور .. ربطوا رجليه وغمضوا عينيه وضربوه بالرصاص ..

ماfish أسهل من قتل الحيوان (٢٩٢)

إن فشل "عم كامل" على المستوى الخاص (الطريق مسدود وحا يفضل مسدود وضروري أنا أفضل كامل اللي هم عملوه .. الوحش اللي حرق مراته .. عم كامل) يقابله إصرار فريد على المستوى العام ، وفي لحظة من لحظات التتوير بعد فشله في مواجهة مجلس المهندسين يصر فريد على إتمام بناء الكوبري على أساس سليم وإزالة العوامات الفسدانة مما يعطي انتظارة صفة الإيجابية .

فريد : ليلة المجلس اتهيألي إن البر الثاني مالوش وجود .. إنه خرافة اخترعها العقل .. خدت المعدية ونزلت . الموج عالي والمية كلها دوامات . كان ممكن أتوه .. وقعدت أقذف .. أقذف لغاية ما وصلت وحطيت رجلي على الأرض .. وبعدين رجعت .. لكن بعدما اطمنتيت إن البر الثاني موجود ولو إني ماكنتش قادر أشوفه .. الدنيا كانت ضلمة . (٢٩٣)

الظلام الكثيف المحيط بفريد والذي حجب رؤيته لبر الخلاص متمثل في تلك الأسوار العالية التي بناها المجتمع فجعلت حامد لا يتم مسرحيته ولا يستطيع إيجاد نهاية لها لأن (السور عمال يعلا والضلمة بتزيد .. والهوا بيقل .. وهم عمالين بينوا) . يذهب فريد إلى الوزير شاكيا، وهنا يمارس الكاتب أيضا النقد السياسي من خلال وصف فريد لحديثه مع الوزير .

فريد : قال لي أنا دارس الموضوع ده كويس .. وده موضوع بايخ ما أحبش أكلم فيه .. قلت له بايخ إزاي يا معالي الوزير؟ قال لي بايخ .. موش فاهم بايخ يعني إيه .. قلت له يعني أنا غلطت لما قلت إن العوامات فسدانة .. قال لي لأمغلطتش .. العوامات فسدانة فعلا قلت له أنا ما أقدرش ابني الكوبري على العوامات دي ... يقع .. قال لي انت مالك .. يقع والا ما يقعش .. انت مغسل وضامن جنة ؟ روح يا أفندي انتبه لشغلك .. خرجت وأنا مصمم على إن العوامات ضروري تتشال . (٢٩٤)

كلما تطور خط الصراع وخطا نحو الأمام ، بدت إيجابية انتظار "فريد" - إن صح التعبير - يتحكم تطور الصراع وتطور الشخصية في إيراد الانتظار كظاهرة واضحة داخل الدراما ومن خلال هذا الانتظار يطرح الكاتب رؤيته ، أيضا كلما خطا خط الصراع خطوة إلى الأمام تذوب (الأنا) وتظهر الـ (نحن) مما يعطي الانتظار طابعا جماعيا . فأمام إصرار فريد يتبدد الظلام بعض الشيء ، فيكرر المحاولة ذاهبا مرة أخرى إلى البر الثاني،

وهذه المرة يحضر معه وردة ، أي أنه في هذه المرة نزل على الأرض وقطف السوردة، وكان في المرة الأولى قد اكتفى بالوصول والنظر إلى البر الثاني في وسط الظلام ، فلم يحدد ملامحة . أما الآن فقد حدد ملامحة وأحضر معه الدليل ويكفي ما ترمز إليه الوردة من دلالة، عمق هذه الدلالة إهداؤه الوردة إلى " كريمة " الحاملة بالبر الثاني ليبرهن لها على وجوده .. وعندها يتحول انتظارها من حلم إلى حقيقة ملموسة .

محاسن : شفتي حياتك كلها في الوردة دي.. علشان إيه ؟ علشان إيه ؟ موش علشان هو اللي جاييهاك ؟

كريمة : (حاملة) علشان من البر الثاني .. بر الخلاص.. فريد عاوزني ابني بيت هناك في وسط الورد وأعيش فيه مع سعيد..ها . ها . ها .

كريمة : لو كانوا بينوا الكوبري ؟

محاسن : كان يحصل إيه يعني ؟

كريمة : كنت أخلص من اللي أنا فيه .

محاسن : والنبي انت عبيطة . بقى علشان كده مهمة بالكوبري .. بيتهيا لك إنه هو اللي حايفير الكون .. والله ولو ميت كوبري..(٢٩٥)

ولم تكن الوردة هي نهاية المطاف بالنسبة لفريد الذي يزداد إصرارا على تحقيق حلمه بل وحلم جيل بأكمله بل بلدة بأكملها ، بعد أن أحاطت بها الأسوار من كل جانب وذلك عندما يواجه أهل البلد جميعا - وهم أصحاب المصلحة الأولى في بناء الكوبري - حيث لا يهمهم سوي بناء الكوبري سواء على عوامات فاسدة أو صالحة ، فهم على حد تعبير فريد (مساكين .. بيغرقوا وهم مش حاسين .. وعلشان كده ضروري الكوبري يتبنى على أساس وإلا حانغرق كلنا) ولا يخفى ما في هذا الوصف من تعميق للكوبري كرمز ونقد للواقع.

وحتى يتحقق ما يصبو إليه فريد لابد من هدم الأسوار وإزالة العوامات الفاسدة تماما، وكى يتم ذلك لابد أن يحاول كل فرد من أفراد المجتمع هدم ما بناه في هذا السور بيده ، وعندها فقط يتحقق الحلم ويجد حامد نهاية المسرحية .

كريمة : يعني فيه أمل في الكوبري يا فريد ؟

فريد : طبعا فيه أمل .

كريمة : وحاشوف البر تاني وأحط رجلي فيه ؟

فريد : وتعيشي فيه كمان .

كريمة : إمتى يا فريد إمتى ؟

فريد : يوم من الأيام .. بعد سنة .. اتنين .. ثلاثة ما أعرفش .

حامد : يديم عليك العافية يا فريد يا خويا . السور عمال يعلا والنور عمال يقل . قول لي بقا أنهى المسرحية إزاي؟

كريمة : (متحمسة) خلي واحد يكسر السور يا أخي ويريحك .

فريد : واحد لوحده ما ينفعش .. حتى ولو كان شمشون الجبار .

حامد : ضروري يكون معاه عشرين تلاتين عامل على الأقل .. وكل واحد معاه فأس ومقطف وشغلانة . يزحموا المسرح .

فريد : لا يا حامد أنا أقصد اللي عملوا السور هم أنفسهم اللي يهدوه كل واحد يهدم بيده الحطة اللي بناها . دي الطريقة الوحيدة . (٢١٦)

وينهي رشاد رشدي مسرحيته بتقوقع (عم كامل) وابنته وابنه داخل نواتهم مؤثرين العيش خلف الأسوار هم ومن معهم لأن الماضي يشدهم وبقوة إلى الخلف مهما حاولوا الفرار منه . ولعل عبث " سعيد " - ابن عم كامل وزوج كريمة - بوردة البر الثاني وفركها بحذائه له دلالاته على الفرق التام في مستقبل الماضي بكل ما فيه من ضياع وفساد تفوح رائحته فتزكم الأنوف . وعلى الجانب الآخر تنتهي الدراما بانتظار كريمة وفريد وحامد ومن معهم من الجيل الجديد تحقيق حلمهم الذي لم يتحقق بعد وهو بناء الكوبري حتى يتمكنوا من العبور إلى بر الخلاص .. وإن بدا هذا الحلم بعيدا لكنه قابل للتحقيق حتى بعد رفد فريد من عمله .

كريمة : انت فاكّر علشان دستها بجزمتك .. خلاص ماتت ؟ قتلتها ؟ ما بقلهاش وجود ؟

لا .. لا .. انا شايفها قدامي .. أهي . صاحبة ومزهرة .. ومنورة .. والبر

التاني أهو أهو واسع وعريض ومليان ناس .. والناس حاطين أيديهم في أيديسن

بعض وماشيين والطريق اللي ماشيين فيه كله ورد .. والورد في كل حطة.

سعيد : أحلام .. أحلام ؟ (ينهرها) فوق من أحلامك دي . فوقي .. إيه ده ؟ إيه ده ؟

(يسمع خبط شديد)

حامد : بينوا الكوبري ..

كريمة : (مثلهفة . بدون حلم .. كلها أمل) بينوا الكوبري .

سعيد : (منزعجا) مش بتقول فريد

حامد : (بهدوء تام) ده شريف فاضل .. شريف فاضل بيني الكوبري .

كريمة : (صارخة) لا .. لا .. لا ..

سعيد : ها .. ها .. ها .. ها ..

كريمة : (منتحبة . مكسورة) لا .. لا .. لا .. (٢٩٧)

تنتهي المسرحية بتعرض الحلم للانكسار .. وإن كان انكسارا مؤقتا لأن السور لا يزال موجودا ولكي يتحقق الحلم الجميل ويتحول إلى واقع يجب على المجتمع ككل أن يزيل السور الذي بناه بلا سبب مفهوم عندها فقط يمكن أن يعيش الجميع حياة نظيفة في البر الثاني بر الخلاص ، ولعل هذا ما أراد رشاد رشدي أن يطرحه من خلال انتظار الشخص داخل الدراما .

١ - ١٧

يمثل الانتظار عاملا مشتركا في أعمال "يوسف إدريس" المسرحية منذ أن كتب مسرحيته القصيرتين "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" حيث تطرح الأولى قضية الصراع الطبقي من خلال العلاقة بين مالك الأرض (السنباطي) وبين الفلاح (قمحاوي) الذي يعمل بيديه في أرض المالك وما يتبع هذه العلاقة بين المالك والأجير من غلاقات ترتبط بها وكلها ترتبط بالصراع الطبقي ، فهي في مجملها تتعرض لقضية استغلال من يملكون لمن لا يملكون وإدانة هذا الاستغلال على جميع المستويات ، وهي قضية حملها على عاتقهم كتاب الواقعية الاشتراكية وتنتهي المسرحية بانتظار قمحاوي الحصول على حقوقه ومكاسبه.

أما المسرحية الثانية فتتناول حلما من أحلام اليقظة التي يحلمها "الصول فرحات" والذي يتلخص في حنينه إلى مدينة فاضلة هروبا من الواقع الجاف الذي لا جديد فيه، وبعد أن يبحر فرحات في عالم من الأحلام يكشف أنه على أرض الواقع . يمكن أيضا ملاحظة ظاهرة الانتظار في أعمال يوسف إدريس الطويلة والتي تلت "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" - وهي موضوع هذه الدراسة . تأخذ ظاهرة الانتظار في أعمال يوسف إدريس

أبعادا اجتماعية كما في (الجنس الثالث - المهزلة الأرضية) وأبعادا سياسية كما في (اللحظة الحرجة - المخططين) وأبعادا تراثية ذات مضمون سياسي أو اجتماعي كما في (الفرافير) (*).

وسيقف البحث أمام " المهزلة الأرضية " والتي يشكل الانتظار بعدا رئيسا من أبعادها مضمونا وشكلا ، ففي المهزلة الأرضية يغوص " يوسف إدريس " في أعماق النفس الإنسانية ليناقد قضية من أهم القضايا التي تهم أي مجتمع من المجتمعات بوجه عام والمجتمع المصري بوجه خاص ولا سيما في تلك الفترة التي كتبت فيها (١٩٦٥) حيث بدأت التجربة الاشتراكية التي عاشتها مصر منذ ١٩٥٢ ولم تحقق ما كان يحلم به كتاب الدراما حيث بدا التناقض واضحا جليا بين التنظير والتطبيق ، فظهرت طبقات اجتماعية من الانتهازيين والوصوليين وأصبحت المصلحة الشخصية والمكاسب الفردية هي الشغل الشاغل لذوي المناصب دونما النظر إلى بقية الطبقات ، وما كان يحلم به " فرحات " في جمهوريته وما كان ينتظره " محاوي " لا يزال باقيا. فكان الفقر هو القضية الرئيسية التي طرحت في المهزلة الأرضية، الفقر بجميع أشكاله ، الفقر المادي والفقر الأخلاقي والذي بدوره أسهم في تشكيل الفقر المادي، ولعل هذا هو ما دفع الكاتب لأن يبدأ مسرحيته بهذه العبارة المكتوبة على الستارة الثانية (الدنيا ما فيهاش فقر إنما فيها قلة رأي) موقعة باسم فلاح مصري عجوز !!.

استخدم يوسف إدريس في مسرحيته أسلوبا تجريديا هذا الأسلوب كان قد اتبعه من قبل في الفرافير ، وهذا بدوره جعل القضية المطروحة في النص تتشعب فاختلف الواقع بالحلم . فالمسرحية مسرحية أفكار بالدرجة الأولى [لا تقدم للمتفرج عالم المسرحية الواقعية المؤلف بأحداثه المتطورة وشخصياته ذات الأبعاد المختلفة وذروته المرسومة...] فمسرحية الأفكار عالم بديل ومنطق مختلف تماما عن منطق المسرح الرمزي . فهي تهدف أساسا إلى مناقشة مجموعة معينة من آراء وعرض هذه الآراء عرضا دراميا عن طريق التضاد والجدل [(٢٩٨)] . ويمكن ملاحظة التجريد من تلك الأسماء التي أطلقها إدريس على شخص العمل ، فالأخوة المتنازعون (محمد الأول) (محمد الثاني) (محمد الثالث) وأبوهم (محمد الطيب) وجدهم (محمد قارون) والطبيب اسمه (حكيم) والأم (كنانة محمد عيسى) !! والمرض (صفر) وهو يعني لا شيء وهذا بدوره يستحضر إلى الأذهان

شخصية (مستر زيرو) في مسرحية (الآلة الحاسبة) لالمر رايس حيث (مستر زيرو) ومن حوله من أصدقاء مستر واحد ومستر اثنين وحتى مستر مبعة .. الخ. وهذا -في نظري- يعني أن يوسف إدريس قد تأثر بالكثير من كتاب الدراما الغربيين ولا سيما (بيراندللو) و(برنارد شو) و (بيكيت) و (يونيسكو) ، فالمسرحية على الرغم من أنها تطرح قضية واقعية فإن بها مقومات تعبيرية لا تستقيم بدونها بداية من مقدمة المؤلف والتي نص فيها على أن المسرحية يجب أن تقدم في صورة حلم لا واقعي ، ثم الستارة الثانية والعبارة المكتوبة عليها ، ثم الشخصوص ومسمياتهم (*) .

وكما بنى " لطفى الخولي " مسرحيته (قهوة الملوك) على قصة قصيرة سابقة ، فعل نفس الشيء يوسف إدريس ، فقد بنى مسرحيته أيضا على قصة قصيرة - شأنها في ذلك شأن "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" - تحت عنوان "فوق حدود العقل" ونشرها ضمن مجموعته القصصية " لغة الآي آي " وتتلخص أحداث القصة في " طبيب يطلب منه تحويل مريض إلى مستشفى الأمراض العقلية ويبدأ في اتخاذ الإجراءات اللازمة ، ثم يدخل عليه أخ للمريض يخبره أن أخاهم الأكبر أراد إدخال أخيه المستشفى ليستولي على ميراثه من أبيه وعلى الفور يحاول الطبيب إيلاغ النيابة ، فيستعطفه الأخوان من أجل عدم إدخال أخيهما السجن لدرجة أن الأخ الأصغر - المتهم بالجنون - يعرض على الطبيب استعداده لدخول مستشفى الأمراض العقلية إنقاذاً لأخيه" (٢٩) هذا باختصار مجمل أحداث القصة القصيرة .

أما في المسرحية فيطور الكاتب الأحداث فيجعل الطبيب شخصية محورية داخل الدراما ، فقد طلبت منه زوجته في الصباح تأمين مستقبل أولادهما ولذا لا بد أن يدبر شيئا من المال ، وفي غمرة العمل ينسى الطبيب ما طلبته زوجته ، وبينما هو منهمك في العمل يدخل عليه (محمد الأول) وهو مدير شركة ساعات مصطحبا معه أخاه الأصغر (محمد الثالث) طالبا تحويله إلى مستشفى المجانين .

ويبدأ الطبيب في اتخاذ إجراءاته العادية وهو غير مقتنع تماما لأن الأخ الأكبر يبدو متلهفا على الخلاص من أخيه ، وحين يوشك على الانتهاء من الإجراءات يفتح الشقيق الثاني (محمد الثاني) حجرة الطبيب معلنا أن أخاه الأكبر لص ومخادع يريد التخلص من أخيه (محمد الثالث) وهو أستاذ بالجامعة ليستولي على الأرض التي ورثها من أبيهم

وكان من قبل قد انتهز فرصة مرض اخيه (محمد الثاني) وهو جندي بوليس قتل أحد المجرمين خطأ برصاص مسدسه فأصيب بانفيار عصبي ولذا انتهز (محمد الأول) الفرصة للاستيلاء على نصيبه من الميراث .

تثير المشكلة تفكير الطبيب في مشكلته الخاصة ، فيبدأ [عقله الباطن في خلق حدوده حول هذه العائلة ، يختلط تفكيره الواعي بتفكيره اللاوعي ، ويبدأ في تصور أحداث أمامه لم تقع أساسا إلا في عقله هو ويتأرجح بين منطقتي الوعي واللاوعي، فيضطرب تفكيره ويناقش المشكلة بينه وبين نفسه مسقطا أفكاره الخاصة على الآخرين^(٣٠٠) يزداد التوتر الطبيب بعد دخول زوجته ، ويحاول البحث عن حل لمشكلة الأخوة الثلاثة فلا يجد لها حلا ، فيجرب عدة حلول أهمها عقد محاكمة في الفصل الثاني للشخص ليحدد المسئول عن هذا الفساد الأخلاقي وهذا الجشع الكامن في النفس البشرية وأسبابه ، ويكون القاضي هو (صفر) وتماثما كما فعل فرفور والسيد في الفرافير تتبدل المواقف ويصبح (صفر) قاضيا ولا بد أن تطاع أوامره ، وعندما تبدأ المحاكمة تتعقد المشكلة ، فيبعث الموتى من قبورهم ممثلين في صورة الجد (محمد قارون) والأب (محمد الطيب) والإدانة واضحة .

ولكن الطبيب يبحث عن الحقيقة المطلقة التي تجعل الإنسان قلقا على المستقبل، وتزداد المشكلة تعقيدا عندما تدخل زوجته مرة أخرى لتذكره بما طلبته منه في الصباح، فيصطدم عقله بالمشكلة مرة أخرى وقد تعقدت فهو في اللاوعي يدين عائلة محمد قارون وفي الوعي تحاول زوجته أن يكون مثل أبناء قارون !! ولذا [يستسلم عقله لطوفان من الأفكار الهلالية والأشخاص الوهميين ، فيسقط عقله تماما، ولا يجد مهربا إلا في الجنون]^(٣٠١) وتنتهي المسرحية .

وبحث الطبيب عن الحقيقة - خلال رحلاته الدائبة بين داخل نفسه وخارجها - يمثل نموذجا للحيرة والقلق المرتبطان بالانتظار . ومن خلال رحلة الانتظار هذه يطرح الكاتب العديد من القضايا مثل الانتهازية والأنانية وحب النفس والاستغلال والصراعات الطبقيّة وكلها مرتبطة بشكل أو بآخر بقضية الفقر إضافة إلى ارتباطها بالفكر الاشتراكي . ونماذج الانتظار في النص تتنوع بين الانتظار الإيجابي والانتظار السلبي وكلها نماذج فردية تشكل في مجموعها انتظار مجتمع بأكمله يعاني من هذه الآفات . وتبدو أولى

هذه القضايا المطروحة منذ اللحظات الأولى لبداية المسرحية، حيث الحوار الدائر بين 'محمد الثالث' وبين 'الدكتور' 'حكيم' حيث يدعي محمد الثالث الجنون هرباً من الواقع، فعالم الجنون بالنسبة له هو عالم الخلاص من الواقع الملئ بالشر وعلى هذا فهو ينتظر موافقة الطبيب على إدخاله مستشفى الأمراض العقلية محاولاً إقناع الطبيب بأنه مجنون .

الدكتور : بتسمع أصوات .

م . الثالث : آه

الدكتور : أصوات بتكلمك يعني ؟

م . الثالث : ياريتها بتكلمني دي بتشتمني طول النهار واحد بصوت رفيع كده يقول لي يا تافه يا محمد ثالث .. يا خيب يا محمد ياتالت .. يا فاشل .. يا متقف .. يابتاع الدكتوراه .. يا أبو رسالة .. يا أبو رسالة ، طظ فيك . وست كده صوتها أخنف قاعدة تقولي يا ضعيف .. يا جبان ياخواف .. يا انتهازى .. يا بوعين في الجنة وعين في النار .. يا عديم الاشتراكية ، يا خاين المسئولية حنزمرك كدهه (ويزمر) ونطباك كدهه (ويطبل) .

الدكتور : مش قصدي كده . قصدي أصوات بتحرضك على حد ؟ على حاجة ؟

م . الثالث : بالظبط كده بتحرضني . طول النهار بتحرضني .. دلوقت حالا بتحرضني .

الدكتور : (بشغف) بتحرضك على إيه ؟

م . الثالث : بتحرضني على الناس وعلى نفسي .. بتحرضني أحتقر الناس وأحتقر نفسي .. أتف عليهم ، أقرف منهم .. بتحرضني إن مافيش فائدة ! إني لازم استسلم إن المقاومة جنان .. بتحرضني إني اتلهي وأعيش زي القنبل آكل وأشرب وأنام . بتسدها خالص في وشي (٢٠٢)

إن محمد الثالث يعاني قهراً اجتماعياً والقهر الاجتماعي بدوره لا يتشكل إلا عن طريق القهر السياسي ومن ثم فهو ينتظر الخلاص ، فقد مل رتابة الحياة ، وصدم في الواقع الذي تحول إلى غابة وعجز هو - كمتقف - عن تغييره .

م . الثالث : حاجات كتير تعبانى .

الدكتور : زي إيه ؟

م . الثالث : الشمس كل يوم الصبح بالظبط تطلع . الدنيا تبقى ساكتة وجميله وأقول يارب بلاش النهاردة .. يارب أجلها يوم .. يارب عشان

خاطري ، وأبص ألقاها في الميعاد وبالظبط راحت طالعة ، وهي تطلع من هنا وخذ عندك بقى .. الناس تصحى والدوشة تبثدي ، والخلافات والخناقات والكذب يشتغل والسرقة والظلم والبوليس والنيابة والمحاكم وتفتح السجون والشوارع تتملي ، والجري ، جري ، كله يجري ورا بعض، يجري قدام بعض ، يجرؤوا وإلي ما يطلشي يشنكل والجائزة إيه ؟ لقمة ، وعشائها يتخربش ويتجرح وهدومه تنقطع ، ومن كتر الغيظ تحمر الدنيا، وفي أكثر حقه سال الدم فيها الشمس تغيب .. وتاني يوم تطلع.(٣٠٣)

وهذه النظرة التي ينظرها " محمد الثالث " إلى الدنيا مصدرها المعاناة والقهر : فلم يلمس أي تغيير جذري في المجتمع والحياة ، ومن ثم فهو دائم القلق، والخوف على مصيره الذي هو مصير كل المتقنين باعتبار أنه مدرس جامعي قاسى الأمرين في حياته العلمية من جراء القهر السائد، ومن جراء التناقض بين التنظير والتطبيق في التجربة الاشتراكية .

م . الثالث : بخاف اتقلب نمله . كل ما أشوف نمل وأبص له شوية ألقى شعري وقف من الخوف ، ويتهيألي إني لوبصيت له كمان شوية ح اتقلب نملة .. تصور بقى المصيبة لما الواحد ده مخه يطير ، وإحساسه ينتهي ، وعواطفه تتمحى ، وما يتبقاش فيه إلا ايدين ورجلين ، ويبقى كل شغلته إنه يمشى ويفضل ماشى ، طول الصيف يخزن أكل للشتا ، وطول الشتا يفحر ويخزن أكل ويفحر ..: ويخزن ويفحر ويخزن ويحفر (٣٠٤)

ولا يخفى ما في الحوار السابق من ملامح انتظار قلق ومستمر ، وهذا اللون من الانتظار - في ظني - نتاج حتمي للطبيعة والمناخ الذي شكل العقل المصري منذ فجر التاريخ - كما أشرت في بداية البحث- إضافة إلى القهر السلطوي الذي كان يقع دائما على الإنسان المصري كالقدر الذي لا فكاك منه ، فيحاربه بالعزلة والانسواء منتظرا الخلاص .

يزداد رعب محمد الثالث وتخوفه ولاسيما أن هناك ما يؤكد مخاوفه ، فالصحف تطالعه كل يوم بخبر يتحول فيه أحد الأشخاص إلى نملة . ويلخص محمد الثالث مأساته - التي هي مأساة طبقة المتقنين بأكملها والذين حملوا عبء التجربة الاشتراكية والتفسيرات الاجتماعية منذ بدايتها متحمسين لها ، مدافعين عنها حالمين بمستقبل أفضل للوطن - في

هذا الحوار بينه وبين الطبيب حول الثبات والتغير في عنصر الزمن أثناء محاولة الطبيب اختبار صحة قواه العقلية

الدكتور : إذا كان إمبراح السبت .. يبقى النهاردة إيه يا سيد ثالث ؟

م . الثالث : مش للدرجة دي يا دكتور ... أنا عيان صحيح إنما مش قوي كده ..

الدكتور : معلىش دا روتين كده .. قلنا إذا كان إمبراح السبت يبقى النهاردة إيه ؟

م . الثالث : السبت .

الدكتور : (بزفرة) هيه .. طب وبكره ؟

م . الثالث : السبت برضه .

الدكتور : أنا بسألك جد .. إمبراح كان السبت النهاردة يبقى إيه ؟

م . الثالث : وأنا باجوبك جد يا دكتور ... أنا رأي كده ... الرأي العلمي حتى .. الأصل

في الزمن مش إنه مقياس للتغيير .. البعد الرابع بتاع اينشتاين .. طول ما

فيش تغيير يبقى ما فيش زمن .. فتقدر تقوللي سيادتك إيه اللي اتغير في

الدنيا من إمبراح للنهاردة ؟

الدكتور : على الأقل انت .. إمبراح كنت عاقل ... النهاردة محل شك .

م . الثالث : يبقى زمني أنا هو اللي اتغير .. إنما الزمن الواقع ماجرلوش حاجة .. يبقى

النهاردة السبت برضه

الدكتور : أمال الحد بيحي امتي ؟

م . الثالث : لما نحس بأن النهاردة اختلفت عن إمبراح .. لما تحس إن الحياة اتحركت بينا

خطوة .. لما نشوف إن ظلم النهاردة أقل من ظلم إمبراح ، وعدالة النهاردة

أكثر من عدالة إمبراح .. لما نحس أننا طلعنا درجة أو عقلنا همسة أو اترقيننا

سنتي ، يجي الحد أنا مستني الحد . (٣٠٥)

يكاد الطبيب يوقن بأن (محمد الثالث) مجنون فيقرر تسليمه إلى مستشفى الأمراض

العقلية ، وفي أثناء الإجراءات يدخل (محمد الثاني) محذرا ومتهما ومنبها إلى جريمة أخيه

(محمد الأول) البشعة ، فتزداد حيرة الطبيب ، ومن خلال الحوار الدائر بين الأخوة

الثلاثة والطبيب يمكن التعرف على ملامح انتظار محمد الأول ، وهو نموذج للأنماط

السائدة في المجتمع حيث البحث الدؤوب عن المصلحة الفردية مهما كانت سبل تحقيقها .

ولذا فانتظاره انتظار ايجابي فيه بحث وعمل وحركة ، تأتي ملامح انتظار محمد الأول على لسان محمد الثاني إضافة إلى ما في الحوار من نقد للواقع الاجتماعي والسياسي.

محمد الثاني :..... أنا بيعني نايبى وخده لما كنت عيان ، الأسم بيع وشرا والحقيقة سرقة ونهب ... بشلنات وحياتك وجنيهات ورباع جنيهات ويقيد ، وأنا تايه باتعالج بالكهربا مش عارف ولا داري.. خفيت من هنا لقيته خد الأرض ومسجل وما ليش عنده ولا مليم. أدور على محمد الثالث، رفض يحايله ، يرفض يهدده ، يرفض، بلغ عنه مرة إنه شيوعي وقبضوا عليه وقعد شهر وطلع .. أجر عليه ناس في البلد يقتلوه .. حط له ديناميت في المعمل عشان ينسفه ..وأخيرا ما لقاش فائدة غير إنه يدخله مستشفى الأمراض العقلية ويعمل وصي عليه ويشفط منه الأرض .. ده مجرم يا دكتور إجرام ما شفتلوش مثيل . (٣٠٦)

ولم يكتف محمد الأول بذلك بل أحضر زوجته على أنها زوجة اخيه - (الثالث) الذي لم يتزوج بعد- كي تخبر الطبيب بتلك اللوبات التي تأتيه بكرة وعشية حتي كاد أن يذبحها بالسكين.!! صورة بشعة للأخوة يكشفها 'محمد الثاني' وهنا يعترف محمد الأول بالمؤامرة أمام الطبيب، ثم تختفي الزوجة " نونو" عندما يفيق الطبيب من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي وعندها ينكر الأخوة الثلاثة حتي الممرض والعسكري وجود سيدة من الأصل في الموضوع .. ليتحول الطبيب إلى شخصية منتظرة ... !! فهو ينتظر معرفة الحقيقة ومعرفة السيدة التي تراءت له في اللاوعي لينتهي الفصل الأول بحيرة الطبيب وقلقه [أنا عملت فيكو حاجة؟ كان فيه ست هنا.. مرات مين ما أعرفش .. إنما المثل عندكو مش بيقول خدو الحكمة من أفواه عيسى وموسى ومحمد ؟ كان هنا ست . على الطلاق بالثلاثة كان هنا ست. انشا الله أنشل والا يجيني نبحه كان في هنا ست .. ست نونو .. ست .. ست نونو] (٣٠٧) .

هذه ملامح انتظار الأخوة الثلاثة - ينضم إليهم الطبيب في نهاية الفصل الأول - وهم يعبرون جميعا عن [مواقف مختلفة للطبقة الوسطى على وجه التحديد : تلك الطبقة التي يمزقها التطلع الطبقي من ناحية، ومحاولة البقاء في مركز متميز من ناحية أخرى ، ثم التمرد المثالي لتحقيق (يوتوبيا) لا تتحقق] (٣٠٨)

ويمكن ملاحظة أن المسرحية حتى نهاية الفصل الأول أو - إن شئت الدقة - قبل نهاية الفصل الأول كانت تدور في جو واقعي صرف ، ومنذ بداية الفصل الثاني وحتى نهاية المسرحية تأخذ المسرحية طابعا تعبيريا وهذا التحول في الشكل في طريقة عرض الأفكار يقوم على الانتظار - انتظار الطبيب وتخيلاته في اللاوعي - وهذه في حد ذاتها خطوة كبيرة تثبت تطور الظاهرة وسرياتها في رحم الفكر المصري ولاسيما عند كتّاب الدراما . وتجدر الإشارة هنا إلى تأثير يوسف إدريس بمسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " - بيرانديللو - من ناحية الشكل - حيث بدأ " بيرانديللو " مسرحيته في جو واقعي هو جو " بروفة " إحدى المسرحيات ، ثم تدخل إلى النص شخصيات خيالية هي في الحقيقة مشاريع الشخصيات التي تبحث عن مؤلف. ويمكن أن نجد صدى - من حيث الشكل - لمسرحية برنارد شو " القديسة جون " وهي أيضا تدور في جو واقعي في البداية ، ثم في الفصل الثالث يخرج الموتى من قبورهم وتبدأ المحاكمة .

في الفصل الثاني يعود الطبيب مرة أخرى إلى اللاوعي ، فتتراءى له السيدة (نونو) ولكن في صورة امرأة عجوز تدعى أنها أمهم وهي السيدة [كنانة محمد عيسى] !! مما يؤدي إلى حيرة الطبيب، تتبادل الأم والأبناء الاتهامات - هم يتهمونها بالتخلي عنهم وهي تبادلهم نفس الاتهام حيث إنها تزوجت مرتين ولم يحاول أحدهم إنقاذها من نهب الزوجين!! وكما حدث في الفصل الأول ينتهي الفصل الثاني بعودة "الطبيب" إلى حالة الوعي مرة أخرى فينكر الأبناء وجود الأم مؤكدين أن أمهم ماتت منذ سنتين (يوم وفاء النيل سنة ١٩٦٢) لينتهي الفصل الثاني باستمرار بحث الطبيب عن الحقيقة !!

يبدأ الفصل الثالث والطبيب في حالة اللاوعي يريد حلا لهذه القضية المعقدة ، وعلى الفور يأتي (الجد محمد قارون) والأب (محمد الطيب) من العالم الآخر لحل المشكلة - تماما كما بعث الموتى في مسرحية (القديسة جون) - وعلى الرغم من تعجب الطبيب - المنتظر الحائر - في بداية الأمر فإنه يقبل أي شيء في سبيل الوصول إلى الحقيقة .

قارون : وهو انت بس اللي عايز تعرف الحقيقة ؟ ما احنا روخرين عايزين دي الدنيا كلها بيتهيألي عايزه .

الطبيب : والحقيقة موش حا تخرج عن الأوضة دي أبدا الحقيقة هنا .

الدكتور : هنا إزاي ؟ أنا في عرضك دلني عليها .

الطبيب : هنا فينا .. إحنا المشكلة وإحنا اللي خلقناها والحقيقة يا فينا يا في حد فينا .
والحمد لله كلنا موجودين .

الدكتور : وايه فائدة وجودنا ؟ فائدة الحقيقة تبقى جوانا ؟ دي كأنها جوه محيط نطلعها
إزاي ؟ نعثر عليها في وسط الغابات والصحاري والأحراش . هي جوانا مشكلة ،
المشكلة نطلعها إزاي ؟ المشكلة إزاي يتحول الناس من صناديق متسنكر عليها
بأفقال لفتارين قزاز ما تخبيش حاجة أبدا ؟ نعملها إزاي دي ، بشوية خيال زي ما
بتقول ؟ (٣٠٩) .

وهذا الطرح للقضية من قبل الكاتب يجعل القضية أكثر تعقيدا ، فيقترح قارون عقد
محاكمة ويعترض الطبيب ، فلكي تتم المحاكمة على أكمل وجه لا بد من وجود الدلائل
المادي - نونو !! (اعمل معروف هاتها ! ولو إني متأكد إن ما فيش قوة في الدنيا تقدر
تجيبها) ، وبعد محاولات من الشد والجذب يوافق الطبيب على عقد المحاكمة .

وهنا يطرح الكاتب قضية من قضايا المفضلة والتي تناولها كثيرا في أعماله
القصصية والروائية والمسرحية وهي قضية الصراع الطبقي وذلك بإشراك (صفر) في
الأمر !! يعرض (صفر) الممرض تبادل المراكز - تماما كما فعل فرفور في مسرحية
الغرافير - مبينا رغبته في تولي منصب القاضي ومنصب المدعي العام والحاجب أيضا
ويصبح هو (الكل في الكل) وعندها فقط تظهر الحقيقة .. ومن خلال هذا الموقف
يتضح انتظار (صفر) ، حيث لم يحصل هو وأبناء طبقته على المكاسب التي كانت مرجوة
من التجربة الاشتراكية و التي رفعت شعارات تنادي بالمساواة والعدالة الاجتماعية وإعلان
حق الجميع في حياة كريمة وها هي بعد اثنتي عشرة سنة لم تحقق سوى قشور ولا يزال
(صفر) هو (صفر) !!

صفر : قاعدين تقولوا محكمة ثانية وحساب ثاني .. بالطريقة دي تبقىوا عملتوا إيه ؟
طبيب ما طول عمر الكبير قاضي ، وطول عمر المفتش مدعي عام ، وطول
عمر الساعي حاجب .. يبقى ماعملناش حاجة أبدا .. تبقى المحكمة العادية ما
فيش أي فرق . إذا كنتوا عايزين تقلبوها صحيح ، إذا كنتوا عايزينها جدد بقي
أبقى أنا القاضي .

قارون : انت القاضي ! انت اتيهلت ؟

صفر : ليه ؟ وعيبيها إيه أكون القاضي ؟ انتوموش عايزين تقلبوها .

قارون : واحد جاهل زيك يبقى القاضي ؟ مستحيل ..

صفر : ما هو يا تقلبوها وتبقى محكمة ثانية ، يا تحولوها لمحكمة باب الخلق وتخلصوا. (٣١٠)

ولا ينسي يوسف إدريس أن يسجل اعتراض الاقطاع ممثلا في شخصية (محمد قارون) على تولى صفر منصب القاضي والمدعي العام والحاجب - مما يعطى أبعادا أعمق لانتظار صفر .

قارون : آه يا عبيط ! هو لو اتلايم على الكرسي ده وقعد عليه فيه قوة في الأرض جا تقدر تقلقله ؟ (٣١١)

ويتولى صفر أمر المحاكمة يحول الكاتب المسرحية إلى [مناقشة عامة للأنظمة والطبقات هي أساس كل الشرور] . (٣١٢) فيرى صفر أنه سوف يحقق العدل المطلق وسوف يظهر الحقيقة للجميع .

صفر : أيوه ، دلوقتي حاشوفوا العدل اللي عمركم ماشفتوه . حاشوفوا الحقيقة اللي قاعدين تدوروا عليها وهي قدامكم خافين تبصوا لها . حاشوفوا صفر اللي طول عمركم مستصغرينه حاشعمل إيه . (٣١٣)

تبدأ المحاكمة ، ويبدأ (صفر) في إدانة الجميع بادئا بإدانة (قارون) و (الطيب) و (محمد الأول) وهذا يعني أنه أدان الاقطاع بكل أشكاله ممثلا في الثلاثة، قارون ورثهم الأرض وبذلك بذر فيهم المشاكل ، فالملكية في نظر (صفر) هي أول الأسباب !! أما (الطيب) فقد أدانه صفر لحربه في سبيل هذه الأرض وعدم تسامحه مع أخوته ولأنه وهو - المتعلم كزر نفس الشيء مع أبنائه فورثهم الأرض التي هي سبب كل المشكلات، ونفس الإدانة يوجهها (صفر) إلى محمد الأول وبينما يعترض الجد والابن يعترف الحفيد وبكل جراءة أنه على الرغم من وعيه الكامل بالمشكلة وأبعادها ودروس الماضي فإنه لا يتردد في اللغش والخداع لدرجة أنه لايتوانى عن إدخال أخيه إلى مستشفى الأمراض العقلية من أجل الأرض حتي يورثها لأبنائه مبررا ذلك بأن هذا هو منطق الحياة وهذا واجب الأبناء نحو الأبناء ، وهو لا يستطيع فعل أي شيء ضد هذا المنطق لأنه إنسان ضعيف وعاجز قبل كل شيء !! .

وطرح القضية بهذه الصورة يبين رؤية الكاتب التي تؤكد استحالة نجاح النظم الطبقيّة في تغيير الطبيعة الإنسانية . ثم يدان (محمد الثاني) - وهو ممثل لشريحة

كبري من شرائح الطبقة المتوسطة على المستوى الدرامي والواقعي - وذلك لحيرته وقلقه
إزاء الصراع الدائر بين الأخوين الأول والثالث وعدم اتخاذ أي فعل إيجابي لحسم
الصراع بين الطرفين فهو - على حد تعبير صفر - (زي الفرامل المزرجنة اللي لا
بتوقف العربية ولا بتسيبها تمشي) - ذلك ربما لأن مصلحته الشخصية ترتبط بطرفي
الصراع . وخامس المدانين " محمد الثالث " الذي يعترف بعجزه التام واستسلامه المطلق
وهو نموذج لطبقة المتقنين ولذا فجنايته أكثر من جناية الآخرين .

م . الثالث : أنا جريمتي كبيرة قوى ، أنا العين اللي الحياة قعدت عشرة مليون
سنة علشان تعملها ، فلما عملتها اختارت إنها تغمض ، وإذا فتحت تدعي
إنها موش شايفه وإذا شافت تدعي إنها موش عارفة ، وإذا عرفت تشكك في
اللي بتعرفه . أنا اللي حاطط الكلمة فوق الإنسان ، والقانون فوق الحياة ،
والقيمة قبل الشخص . أنا المثالي بمعنى إنى عايز كل الناس تبقى مثلي .
أنا موش عاجبه حد والنتيجة إنه مش عاجب حد . أنا اللي من كتر لومي
لنفسى أدمنت الغلط ، ومن كتر ما أنا أعمل حاجات ما باعملش حاجه
خالص ، ومن شدة تصميمي عايش متردد .

صفر : أيوه ، بس إيه اللي حصل وخلاك تفر وتستخبى زي ما بتقول ؟

م . الثالث : الحريقة زادت .

صفر : حريقة إيه ؟

م . الثالث : اللي أنا دخانها .

صفر : برضه ما مفهمتش .

م . الثالث : الحريقة بين الأرض الكبيرة والناس الصغار . بين الحاكم والمحكوم
والمحكومين والحكام . بين الظالمين لأنهم مظالم . والخايفين من ناس
خايفين . بين العلم والدجل . بين الحقيقة والكذب . الكذب عيني عينك وفي
وشك وبالبنت العريض ، ويا ويلك لو قلت تلت التلاتة كام . (٢١٤)

واعترافات الجميع ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار ، على اختلاف شكوله سواء
الإيجابية أو السلبية . وبعد اكتمال دائرة الإدانة للجميع من قبل (صفر) ، يدان (صفر) نفسه
من قبل الكاتب ، فبعد أن حكم وتمكن في بادئ الأمر وبعد أن أتم استجواب الشخص

وأدائهم، يرى بعد ذلك وهو لا يكف عن إعلان عدم فهمه ، إلى أن يصل إلى قمة القلق والحيرة في الفصل الرابع حيث يعلن أنه لا يفهم شيئا معترفا بفشله التام في مهمته.

قارون : لازم المحكمة عرفت .

صفر : عرفت إيه ؟

قارون : الحقيقة .

صفر : حقيقة إيه ؟

قارون : مين المستول ؟

صفر : مستول عن إيه ؟

قارون : الله ! عن اللي إحنا فيه ده .

صفر : وإحنا في إيه ؟

قارون : في المأساة دي . مين المستول عنها ؟

صفر : إن شا الله اتسخط قرد ما أعرف . ده جايز كلهم مجني عليهم وجايز قوي يكون

كلهم جانيين .. وجايز لا كده ولا كده من أصله .. جايز المظلوم هو الجاني والظالم هو

المجني عليه، جايز أي حاجة .. جايز قوي في إنه يطلع في الآخر أنا المستول ..

قارون : أدي جراءة إننا خريناك قاضي . لو عملنا حد بي فهم كان زمانه عرف . (٢١٥)

وبعد إدانة (صفر) بهذه الصورة ، حيث الجهل التام بكل ما يدور حوله !! تبقى

المشكلة الرئيسة بدون حل!! فيعود الطبيب من حيث بدأ، فيصر على استدعاء (نونو) حتى

تتبين له الحقيقة وعندما تحضر (نونو) والطبيب في حالة اللاوعي لا تضيف جديدا ..

لتنتهي المسرحية بدخول (حنيفة) زوجة الطبيب لتذكره بما دار بينهما في الصباح (نعمل

حاجة للولاد.. انت عارف ما حدش ضامن عمره ..) وهنا يعود الطبيب إلى الوعي مرة

أخرى .

وبهذه الصورة تكتمل الدائرة - بدخول الطبيب فيها. ولعل الكاتب من خلال هذا

الموقف الأخير يريد أن يتعرض لمواقف الطبقة المتوسطة من قضية الثروة والعدل

فالتبيب باعتباره واحدا من أبناء هذه الطبقة يعاني [صراعا بين الرغبة في أن يملك وبين

الرغبة في أن يعدل، فهو عاجز عن أن يحل الصراع على طريقة الأخ الأكبر : أن يأخذ

باستمرار، كما أنه عاجز أن يحله على طريقة الأصغر : أن يعطي باستمرار ، ثم أنه

قد رأي سحف موقف الأخ الأوسط واستحالتة : ألا يأخذ الإنسان وألا يعطى . فهو إن امتنع عن أن يأخذ ، قهر نوازعه الخاصة للملكية فهو لا يستطيع أن يقهر نوازع العالم المحيط به "المتمثل في زوجته " والذي يلح عليه أن يأخذ ، وهو إن أعطي دون أن يأخذ حاربه العالم المحيط به وعزله واتهمه بالجنون ، وإن أخذ دون أن يعطى فقد احترامه لنفسه [^(٢١٦) وهذا هو اللغز الذي يواجهه الطبيب ويهرب منه إلى الجنون ، هذه هي مأساة ومهزلة إنسان الطبقة الوسطى حين يكتمل وعيه بالعالم المحيط به .

والكاتب بهذه الصورة ينهي المسرحية بالانتظار أيضا حيث الطبيب في حالة جنون لا يزال يبحث عن حل للمشكلات القائمة الفقر - الصراعات الطبقيّة - ملكية الفرد وملكية المجموع .

١٨ - ١

ظاهرة الانتظار - ظاهرة واضحة في أعمال محمود دياب المسرحية بحيث لا يكاد يخلو عمل من أعماله الدرامية - الطويلة والقصيرة على السواء من الاعتماد على الانتظار بشكل أو بآخر سواء أكانت القضية المطروحة ذات مضمون سياسي كما في [رجل طيب في ثلاث حكايات - باب الفتوح - رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام] ، أو مضمون اجتماعي كما في [البيت القديم - أهل الكهف ٧٤ - المعجزة - الغريب - ليالي الحصاد - الزوبعة - الهلافت] أو قضية تراثية ذات مضمون سياسي واجتماعي كما في [أرض لا تثبت الزهور] ^(٩) واستخدام الكاتب للانتظار داخل أعماله الدرامية - في نظري - يمثل العمود الفقري - إن صح التعبير - لهذه الأعمال على تباين موضوعاتها الأمر الذي يدفع إلى القول بأن ظاهرة الانتظار - على اختلاف شكولها - قد سارت حثيثا في رحم فكر كتاب الدراما الشعرية والنثرية على السواء حتى وصلت إلى مرحلة النضج الكامل بحيث أصبح العمل الدرامي ككل - حدثا وصراعا وشخصا وحوارا - قائم على الانتظار وبدا ذلك واضحا في أعمال صلاح عبد الصبور بالنسبة للدراما الشعرية ومحمود دياب بالنسبة للدراما النثرية ، ويرجع ذلك - في نظري - إلى معاناة كتاب هذا الجيل وإصابتهم بخيبة الأمل في الواقع الذي يعيشونه على المستوى السياسي والاجتماعي من جراء الفساد الداخلي والقهر السلطوي الذي قاد الأمة إلى الهزيمة أمام عدوها الخارجي !!

في " الزوبعة " يطرح محمود دياب قضية شائكة من قضايا العلاقات الاجتماعية ، وهي قضية البحث عن الذات في مجتمع مضطهد للفرد ، ليزول الإحساس بالضيق ويحل محله الإحساس بالأمل في ظل حياة كريمة، ومحرك الأحداث ومفجر الصراع في " الزوبعة " شخصية غائبة صنعها الكاتب بوعي لتقوم عليها الدراما ككل أو - إن صح التعبير - لتمثل العمود الفقري للدراما كلها وهي شخصية السجين "حسين أبو شامة" وأبو شامة هذا سجن ظلما بعد توجيه الاتهام إليه في جريمة قتل ، لم يرتكبها دخل على إثرها السجن تاركا وراءه أسرة فقيرة مكونة من زوجته وأمه وابنته وابنه ، ماتت الزوجة حسرة على زوجها ولم يبق إلا الجدة "صابحة" والتي تمثل الماضي الحي الشاهد على ما أصاب الأسرة من ظلم دائم ، والابن "صالح" والابنة "صابحة" ولم تجد الأسرة مأوى لها -في ظل وجود عائلتها في السجن- حيث بلبهم أهل القرية كل حقوقهم مستغلين ضعفهم وفقرهم ، ولم يقف بجانب الأسرة سوى رجل الدين الضير " الشيخ يونس " والذي يمثل نموذجا للمثقف الذي ينس من إصلاح مجتمعه - القرية - ولعل دياب في إطلاقه هذا الاسم "يونس" يعيد إلى ذهن المتلقي قصة يونس عليه السلام الذي ينس من إصلاح أهل قريته حيث لا يستطيع إكمال حديث ديني واحد طوال المسرحية !! .. القضية إذن في النص قضية من قضايا العلاقات الاجتماعية بين الفرد والمجموع ، حيث قهر المجموع (أهل القرية جميعا باستثناء يونس) . للفرد المظلوم (صالح) و (صابحة) . نوع من الاضطهاد الاجتماعي تقوم به الجماعة ضد الفرد الضعيف في ظل غياب القوة والسند ، وعدم قيام المثقفين بواجبهم في المجتمع .

واللافت للنظر في النص أن الانتظار هو الذي يتحكم في المواقف داخل الدراما سواء على مستوى الفرد أو المجموع أو - إن صح التعبير - يرسم انتظار القادم في " الزوبعة " ويشكل المواقف داخل العمل .

ومن ثم يجب إلقاء الضوء على الصراع في النص قبل وبعد انتظار القادم. منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية يمكن رسم ملامح انتظار " صالح " وهو انتظار سلبي، فقد أثر العزلة والبعد عن المجموع الظالم ، فالقرية كلها - باستثناء " الشيخ يونس " وابنته " حليلة " - ترفض " صالح " وتكر وجوده ، وهو بالتالي يرفضها منعزلا عنها .

الشيخ يونس : وجاعد ليه يا وله بعيد كده .

صالح : أمال أجعد إزاي بابا يونس ؟

الشيخ يونس : جاك بلا في جوابك . مابتروحش ليه تجعد مع الرجالة .
صالح : أنهى رجالة ؟ (٣١٧)

ومن خلال " الديالوج " السابق يستطيع المتلقي أن يضع يده على الصراع في العمل، فيفهم منه: عزلة صالح ورفضه الاندماج مع أهل القرية - رفض الشيخ يونس لهذه العزلة - المعاناة النفسية التي يعانيها صالح والتي أدت إلى عزلة . وميراث الظلم هو الدافع إلى انتظار صالح السليبي ، يتضح ذلك من خلال محاولات " حليلة " - ابنة الشيخ يونس - الدائمة في سبيل خروج صالح من عزلة ، فهي لا تكف عن توجيهات اتهاماتها له بالسلبية رغبة منها في تغيير أسلوب حياته ، ولكن ميراث الظلم كان أقوى من أن يواجهه "صالح" الضعيف وحده .

صالح : وأنا ذنبي إيه ؟

حليلة : ذنبك انك بجيت مهزلة لهم .

صالح : يعني عايزاني أعمل إيه يا حليلة .. إيه اللي يرضيكي .. أروح أفتح بارودة وأدور أموت في الناس .. أخلص عليهم علشان ترتاحي . (٣١٨)

يرفض صالح المواجهة مع المجموع ، لأنه يعرف أن المعركة ليست في صالحه وبهذا يخالف مفهوم البطل التراجيدي الذي يواجه ويدخل معارك غير متكافئة ، فليس أمامه هو وأسرته سوى انتظار أمل يعيد إليهم حقوقهم المسلوبة فيؤثر صالح السلامة - على الأقل في هذه المرحلة - لأنه يدرك من خلال تجارب أبيه وجده السابقة مع المجموع عدم التكافؤ بين طرفي الصراع .

صالح : أنا مش أهطل يا حليلة .. ولا أنا أهبل زي ما ييجولوا عليه .. أنا عاجل يا حليلة .. عاجل جوي .. أمي الله يرحمها جالتلي كلمتين جبل ما تموت حاططهم في دماغى من صغري جا لتلى إيعد عن الناس يا صالح .. الناس في البلد دي ما وراهمش غير الشر .. جلوبهم مليانة غل .. ييجي عامل صاحبك وعائز ياكلك .. طفشوا جدك من البلد وأبوك لسه صغير، ولما رجع أبوك يدور على أرض أبوه وجده اللي كالوها طلعوا عليه إنه حرامي . (٣١٩)

إذن فميل صالح للسلبية ناتج عن ذلك الدرس الذي لفتته له " الأم " صغيرا ، وناتج عن وعيه به وتذكره الدائم له أسهم في بناء شخصيته بهذه الصورة - فشكل الانتظار السلبي هنا هو نتاج حتمي لطبيعة الصراع القائم في النص بين المجموع الظالم المضطهد .

للفرد الضعيف المغلوب على أمره. وفي ظل هذا المجتمع الظالم يشتد اليأس بصالح فيفكر في الرحيل وترك القرية الظالمة بما فيها ومن فيها .

صالح : صابحة .. رأيك إيه يا صابحة .. رأيك إيه لو فتنا البلد دي ومشينا ...

صابحة : نمشي .. نمشي نروح فين ؟

صالح : أرض ربنا واسعة يا صابحة .. إحنا مالناش عيش هنا ..

صابحة : خليك عاجل يا صالح .. إذا كانت بلدنا مش سايعانا .. أنهى بلد هتساعنا .

صالح : دي ما بجتش بلدنا .. إحنا أغراب فيها وأكثر من أغراب كمان. (٣٢٠)

وشعور البطل هنا بالاغتراب مع انتمائه للمكان له دلالاته الدرامية على عمق الظلم والقهر وضياح حق الفرد واضطهاده من قبل المجموع ، يسهم في تعميق هذا الإحساس غياب المثقفين وعجزهم التام عن القيام بدورهم ممثلين في شخصية الشيخ يونس. !! أما الطرف الآخر من طرفي الصراع (المجموع الظالم) فيمارس حياته اليومية بشكل طبيعي وعادي متجاهلين وجود صالح وأمثاله - قبل انتظار القادم - ويكفي إطلاق صفة (الهبل) أو (الهطل) على صالح وما فيها من دلالة. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال اللفظ الذي يدور بين الفلاحين في مجلس الحاج شعلان الذي جاء من الحجاز فذهبوا مهنتين له .

- تته عامر يا حاج .

- بعودة يا حاج .

- يا ألف نهار أبيض .

- أضل السوق عايز الواعي ..

- أهوا نضحك عليك والسلام ...

- عجال كمان وكمان يا حاج ...

- أي والله حاجة تفرح .

- لا وشوف وشه اللي نور .

- وجع مني أربع نخلات .

- دي كانت زعبوبة جامدة جوي ..

- يارب اوعدنا ... يادي النور .. يادي النور (٣٢١)

أراد الكاتب من خلال اللفظ السابق أن يصور مجتمع القرية والحياة اليومية فيها قبل الزوبعة القادمة، حياة طبيعية، بيع و شراء ، معاملات ، مجاملات، زائدة ، مشكلات خاصة .

ويعتبر هذا اللفظ خلفية درامية -نسجها الكاتب بوعي- تسهم في جعل المتلقي على بينة بالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث، إضافة إلى كونه يبين رضا المجموع الظالم -كأحد طرفي الصراع - عما يحدث وعدم مبالاته بصالح وأمثاله !! وهذا الرضا نابع من الظلم المستشري في المجتمع والذي أسهم فيه غياب الوعي الناتج عن عجز المثقف عن القيام بدوره الحقيقي في المجتمع - كما أشرت - فكان استسلام يونس العاجز اليأس نموذجاً من نماذج الانتظار السلبي، فقد يئس من الإصلاح وعجز عنه فاستسلم له، وهذا ما دفع الكاتب إلى جعله " أعمى " لا يرى !!

الشيخ يونس : اختصم إلى رسول الله ..

المجموعة : (تتمم) عليه الصلاة والسلام ... (تطرق المجموعة في خشوع)

الشيخ يونس: اختصم إليه رجلان

خليل : طيب يا أعرج ..مسيرنا نتفاهم

سالم : أيوه بابا يونس .. والله لانت مكل .. حصل إيه مع الاتنين اللي بيتخانجوا جدام الرسول .

الشيخ يونس : اتخانجوا جدام الرسول؟ لما تعرف تتحدث يابو سليم إيجي اتحدث . (٣٢٢)

فيونس - كما أشرت - يعكس صورة المثقف العاجز ، فلا يستطيع تكملة جملة واحدة طوال المسرحية، مما يترتب عليه عدم قدرته على الفعل أو العمل على تغيير الوضع الكائن وشخصية يونس بهذه الصورة تخرج من نطاقها الضيق لتصبح رمزا لعجز المثقفين وعدم قدرتهم على القيسام بدورهم وتغيير الواقع المفروض عليهم واستسلامهم له في المجتمع ككل وربما يفسر موقف يونس وعجزه التام الأسباب والدوافع التي جعلت من صالح شخصية سلبية حيث يؤثر العزلة والتي قد تكون مفروضة عليه -بسبب الجو المحيط به- أو ربما تكون هي الحل الذي لا يملك غيره ويفكر أحيانا في استبداله بحل سلبي آخر وهو الرحيل عن القرية ، أو البقاء فيها مع الاستسلام التام والرضا الكامل بكل ما أخذ من أسرته وما ألصق بها من تهم ، أو انتظار بارقة أمل ترد

إليه ما نهب منه وتجعله يشعر بانتمائه للمجموع . هذه هي ملامح انتظار الفرد (صالح) والمجموع (أهل القرية) قبل الزوبعة .

تتغير ملامح الانتظار في النص بسبب الزوبعة التي يفجرها ثرثارا القرية (محمود وأحمد أبو ربيع) وهي زوبعة أطلقا من خلالها إشاعة تقول إن (أبو شامة) والد صالح قد خرج من السجن وأقسم أنه سيقول رجلا من أهل القرية عن كل سنة قضاها في السجن -عشرون سنة بعشرين رأسا - فتقلب الحياة في القرية رأسا على عقب ويرتفع خط الصراع داخل الدراما وداخل الشخصية على السواء. إذ يتحسس الجميع رقابهم في حالة ترقب وانتظار وهي حيلة بارعة استخدمها الكاتب لتصبح محركا للأحداث تفجر الكثير من الصراعات ، فتترك القرية كل شيء وتنتظر القادم في جو يسوده التوتر والخوف والندم، ولكي تكون الأحداث أكثر منطقية تحدث جريمة قتل أخرى في القرية في نفس الوقت الذي تطلق فيه الإشاعة ، وعلى الفور يوجه المجموع التهمة للغائب القادم "أبو شامة" .. ويزداد الرعب والتوتر والخوف من القادم، وفي ظل هذا الرعب تتقلب الموازين تماما ، فيصبح صالح (الأهمل) أهم رجل في القرية ، ولذا يغير المجموع موقفه منه -تحت وطأة الخوف والارتباك- محاولين رد كل ما سلبوه من الأسرة .

إن محرك الأحداث في الدراما ومفجر الصراع ومطور الشخصية هو (انتظار القادم) وهذا الانتظار يشكل - في نظري - أهم عنصر في البناء الدرامي ، فيظهر مكنون النفس البشرية ، ويظهر ما أخفاه المجموع طويلا .. فها هي " الخالة زكية " ترد لصالح وأخته صابحة نصف "جاموسة" كانت قد شاركت أمهما عليها قبل وفاتها ولما ماتت الأم استولت " الخالة زكية " على الجاموسة كلها .

الخالة زكية : (بعد تردد) برضك يا خويا .. الأمانة واجب ردها .. وجال على رأي المثل إدي الأمانة للي يصونها .. وانتم ليكم حدايه أمانة .

صالح وصابحة : (معا) أمانة إيه يا خالة زكية ؟ !

الخالة زكية : بجا الموضوع وما فيه .. باختصار كده .. أمك الله يرحمها .. ألف رحمة تنزل عليها.. والنبي كانت وليه طيبة .. كان جلبها أبيض زي الجمار .

صالح : ما لها !؟..

الخالة زكية : جيا لك في الكلام أهه..جول باختصار كده كانت مشاركاني على جاموسة..

كان حداها حلج وجصبة يرجع..باعتهم وشاركتني على الجاموسة وماتت. (٢٢٢)

وبالطبع لم يكن دافع "الخالة زكية" إلى رد الأمانة سوى الخوف من القادم !! حقوق
مسلوبة وحقوق مهضوم يظهر فجأة تحت ظل الخوف والرعب وكأن الكاتب يريد أن يقول
إن القوة وحدها هي التي تحافظ على الحق في وسط هذا المجتمع المضطهد للضعفاء ،
فعلى المظلوم أن يستخدم الناب والمخالب حتى يأخذ حقه . ولا يخفى ما في هذه الفكرة من
دعوة للثورية وهي في حقيقتها مرتبطة بأيديولوجية الكاتب وإيمانه بالفكر الاشتراكي . لم
تكن الخالة زكية وحدها التي تهزول من أجل رد حق صالح وأسرته ، فها هو " سالم "
الثري المنافق المعتدي يتقرب من صالح ويرد له داره المسلوبة والتي ادعى زورا أن أباه
قد اشتراها من جد صالح قبل أن يطرد من القرية . بل ويعرض عليه الزواج من ابنته !!
سالم : " في انهيار " صالح حبيبي .. هات رأسك أبوسها (يرده صالح) حجكم عليه يا
صالح .. اللي بنيت هديته وأمي داركم حداكم خدها يا صالح .. روح خدها
روح . (٣١١)

وتظل القرية في حالة " هستيرية " نتيجة للخوف من القادم المنتقم ، جو من
الرعب والتوتر ، يسود الدراما وهذا بدوره يجعل المتلقي في حالة انتظار وتلهف لمعرفة
ما سوف يحدث في اللحظة القادمة مشفقا على صالح متعاطفا معه في صراعه مع أهل
القرية الظالمين وفي صراعه الداخلي حيث الحيرة و القلق والحنين إلى رؤية الأب الذي لم
يره ، هذه الحيرة حولت صالح إلى شخصية هامشية - إن صح التعبير - تثير في المتلقي
الشفقة والخوف على مصير صالح .

تظل الدراما في هذه الحالة من التوتر إلى أن يحدث الاكتشاف الذي يغير مسار
الحدث مرة أخرى ، وبه يصبح أبطال المسرحية في لحظة حاسمة - عليهم أن يختاروا
ويحددوا فيها مصائرهم - ويتضح هذا الاكتشاف بعد وصول " السيد أبو طالب " صديق
أبو شامة " في السجن والذي يعلن أن " أبو شامة " قد مات منذ سنوات في السجن .

وهذا النبأ الخطير ، أو هذا الاكتشاف ، أو هذه اللحظة التتويجية غيرت مسار
الحدث الدرامي إلى اتجاه عكسي فيحاولون استرداد ما أعطوه لصالح مرة أخرى بعد أن
تيقنوا من عدم حضور الغائب . وبعد انتهاء انتظارهم ، يحاولون العودة إلى ما قبل
الانتظار ... ولكن المناخ قد تغير ولم يعد صالح الآن هو صالح " الأهل " أو " الأهل " ...

فقد غير انتظار الغائب من شخصيته ، فأصبح واعيا بحقوقه ومكاسبه متمسكا بها ، مدافعا عنها .

صالح : الدار دارنا يا يو سليم .. وتربة أبويا ما تخذها انشا الله تيجي على جتلي .. ولاها اطلع منها غير ع النجالة . (٢٢٥)

وموقف صالح الإيجابي هذا ومواجهته لأحد من ظلموه يعيد إلى الأذهان موقف "حسان" في "أهل الكهف ٧٤" لمحمود دياب أيضا حيث صاح بأعلى صوته " ولاها تعدوا الباب ده إلا على جتلي " باعتبار أن كليهما قد حصل على الكثير من المكاسب التي يجب الدفاع عنها حتى الموت ، وموقف صالح القوى يجعل أهل القرية يققون بجانبه بعد أن ربت إليهم " الزوبعة " وعيهم .

سالم : لا يا شيخ .. سوج فيها يا خويا بسوج .

المجموعة : الدار دارهم يا سالم .

سالم : داري أنا وأبويا شاريها من جده .

المجموعة : كداب . (٢٢٦)

وهذا الموقف أيضا يعيد إلى الأذهان موقف " سيد أحمد " شيخ الهلافت ووقوفه بجانب طبقة الهلافت متمثلة في " شحاته " و " الجحش " معلنا التضامن مع " الجحش " وطبقته مؤكدا أن " الجحش " له اسم وله جذور عميقة . وذلك وحده كفيل بأن يحتفظ "الهلافت" بميزان القوى لصالحهم في معاركهم القادمة ضد المستغلين. كذلك موقف المجموع بجوار "صالح" ينهي مشكلة الفرد المضطهد ، ويبقى اختلاف القرية في الرأي حول القاتل الحقيقي، وهذا الاختلاف يشير إلى أنهم في بدايه الطريق لمجتمع عادل قوى لا تجطمه الزوابع .

وبعد أن أشرت في هذا الفصل إلى ظاهرة الانتظار وتعدد شكولها في أعمال كتاب الدراما النثرية المصرية ، فتتوالت بين الانتظار الفردي والجماعي السلبي والإيجابي، والانتظار الميتافيزيقي وأبعاده ، وجميعها شكول تتفاوت من كاتب لآخر حسب القضايا المطروحة وزمن طرحها والظروف المصاحبة لها إضافة إلى اختلافها باختلاف أيديولوجيات الكتاب أنفسهم تجاه القضايا المطروحة وأشرت كذلك إلى دور الظاهرة في البناء الفني للنص المسرحي ، فهي إما أن تسهم في توضيح معالم الشخصية أو تقدم

للأحداث القادمة كما في "دخول الحمام" لأبراهيم رمزي، و "الهاوية" لمحمد تيمور ، أو تسهم في إبراز خط الصراع الرئيس في النص كما في "الصفقة" لتوفيق الحكيم، و"السلسلة والغفران" لعلي أحمد باكثير، و "المخبأ رقم ١٣" لمحمود تيمور . أو أنها تصبح جزءاً من نسيج العمل أو الحدث داخل العمل تظهر بجميع شكولها كلما ارتفع خط الصراع، أو بروزها كظاهرة محورية يقوم عليها العمل ككل ، ثم ظهور الظاهرة بشكل لافت للنظر بحيث إنها أصبحت متغلغلة داخل النص وأصبحت بمثابة العمود الفقري للدراما وفي ضوئها تتغير الأحداث وتتبدل المواقف وتتطور الشخصية، وتتطور خطوط الصراع داخلياً - داخل الشخصية - وخارجياً أي مع أطراف الصراع الأخرى .

وذلك في أعمال كتاب الواقعية الاشتراكية [إنعمان عاشور - لطفى الخولي - سعد الدين وهبة - يوسف إدريس - محمود دياب] وقد تناول البحث في هذا الفصل مسرحيات تتناول قضايا اجتماعية .

- (١) اختلف الناس - في نطق الاسم ، فالغالبية تسميه "يعقوب صنوع" على وزن فهوم وديوس وبرسوم . . الخ ، إلى أن صحح الاسم د. لويس عوض نقلا عن أحد الأساتذة في جامعة كاليفورنيا ، وكان يعرف عائلة صنوع معرفة شخصية ، فأصبح النطق الصحيح لاسمه "يعقوب صنوع" على وزن خروج وعنبر وفلس . . الخ - وللمزيد عن نسب صنوع وحياته انظر : د. لويس عوض "تاريخ الفكر المصري الحديث" من عصر اسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ . المبحث الثاني "الفكر السياسي والاجتماعي" ج ١ / مكتبة مدبولي - القاهرة ط ١ ١٩٨٦ م ص ٢٦٧ وما بعدها .
- (٢) للمزيد عن مسرح صنوع والأحداث التي صاحبتة انظر :
- يعقوب لانداءو : "دراسات في المسرح والسينما عند العرب" ترجمة أحمد مغازي - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ض ١٣٢ وما بعدها .
- د . محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث - بيروت / لبنان ط ٣ دار الثقافة ١٩٨٠ م ص ٧٨ وما بعدها
- د . لويس عوض - تاريخ الفكر المصري الحديث من ص ٢٧٧ : ص ٢٨٤
- (٣) د . أحمد السعدني / "الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه" ص ٧٤
- (٤) يعقوب صنوع - مسرحية "الأميرة الاسكندرانية" ، يعقوب صنوع أبو نضارة / دراسات ونصوص/د. محمد يوسف نجم/دار الثقافة - بيروت ط ١ ١٩٦٣ م ص ١٤٢ .
- (٥) يعقوب صنوع - "مسرحية بورصة مصر" - ص ٣٠ ، ص ١٢ .
- (٦) يعقوب صنوع - مسرحية "الضريتين" ص ١٧٧ .
- (٧) يعقوب صنوع - مسرحية "أبو ريده وكعب الخير" ص ٨٢ .
- (٨) عبد المنعم تليمة "مقدمة في نظرية الأدب" القاهرة ١٩٧٦ / دار الثقافة للطباعة والنشر ط ١ ص ١٢٠ .

- (٩) أنظر أرنولد هاوزر: "الفن والمجتمع عبر التاريخ" ج ١. ترجمة د. فؤاد زكريا - بيروت/المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨١ ط ٢ ص ٥
- (١٠) للمزيد أنظر د. عبد المنعم تليمة - المرجع السابق ص ١٢٢ وما بعدها .
- (١١) أنظر د. عبد القادر القط / قضايا ومواقف / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ من ص ٨٣ : ص ٨٦ .
- (١٢) السيد ياسين - التحليل الاجتماعي للأدب ج ١ / بيروت سن ١٩٧٢ / دار التوير للطباعة والنشر ص ٧٥ .
- (١٣) محمد علي محمد - قضية التحليل الاجتماعي للأدب/الكتاب السنوي لعلم الاجتماع العدد الرابع/القاهرة أبريل ١٩٨٣ دار المعارف ص ١٨٣ .
- (١٤) تمارا الكساندر روفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي/ترجمة توفيق المؤذن/بيروت ط ١/دار المعارف ١٩٨١ ص ١٣١ .
- (١٥) أحمد حسين - موسوعة تاريخ مصر ج ٣ / القاهرة/دار الشعب دت ص ١١٨٦ .
- (١٦) أنظر د. محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث ص ٣٣٦ وما بعدها
- (١٧) أنظر رمسيس عوض / اتجاهات سياسية في المسرح المصري / القاهرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب دت ص ١٩ .
- (١٨) عبد الرحمن الرافعي - ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي من ١٩١٤ - ١٩١٩ / دار الشعب أكتوبر ١٩٦٨ ط ١ ص ١٤ .
- (١٩) أنظر المرجع السابق ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .
- (٢٠) أحمد المغازي - "الصحافة الفنية في مصر" / القاهرة/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ ص ٢٠٣ .
- (٢١) عبد الرحمن الرافعي - المرجع السابق ص ٣٢ .
- (٢٢) أنظر أحمد المغازي - المرجع السابق ص ٢٠٣ .
- (*) للمزيد عن هذا الموضوع أنظر ١ - يعقوب لاندوا دراسات في المسرح والعينما عند العرب ص ١٦١ ، ١٦٢ .

٢- انظر ليلي أبو سيف " نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر " دار المعارف
د ت ص ٤٥ - ٤٦

(٢٣) جورج لوكاتش . دراسات في الواقعية . ترجمة نايف بلوز ، دمشق ، دار الطليعة
١٩٧٢ ص ٤٢ .

(٢٤) عبد الباسط محمد . " علم اجتماع الأدب " . المجلة الاجتماعية القومية / العدد
السادس ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٦٠ .

(٢٥) ابراهيم رمزي - دخول الحمام مش زي خروجه - روايات الهلال العدد ٣٢٨ /
دار الهلال فبراير ١٩٨٢ ص ١٢ .

(٢٦) المصدر السابق ص ١٣ .

(٢٧) نفسه ص ١٤ ، ١٥ .

(٢٨) نفسه ص ١٦ ، ١٧ .

(٢٩) نفسه ص ١٨ .

(٣٠) نفسه ص ٢١ .

(٣١) نفسه ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٣٢) نفسه ص ٢٦ .

(٣٣) نفسه ص ٣٠ - ٣١ .

(٣٤) نفسه ص ٣٢ - ٣٣ .

(٣٥) د. علي الراعي - فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني/ كتاب
الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر ١٩٧١ - هامش ص ١٦٠

(٣٦) ابراهيم رمزي المصدر السابق ص ٣٥-٣٦

(٣٧) د . علي الراعي - المرجع السابق ص ١٣٩

(*) يصف الدكتور علي الراعي هذا العام (١٩١٨) بأنه عام بالغ الأهمية في تاريخ
الكوميديا المصرية الراقية

(٣٨) د . محمد مندور / المسرح النثري / دار نهضة مصر للطبع والنشر . د . ت
ص ٩٨

- (٣٩) انظر د . عبد العظيم رمضان . صراع الطبقات في مصر (١٨٣٧ - ١٩٥٢) / بيروت/ العربية للدراسات والنشر ١٩٧٨ ص ٩ وما بعدها
- (٤٠) عبد الرحمن الرافعي ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي ص ٥١
- (٤١) أحمد المغازي - الصحافة الفنية في مصر ص ٢٦٢ . وانظر فتحي أبو العنين "تصوص مختارة في علم اجتماع الأدب" مكتبة آداب عين شمس ١٩٨٧ ط ١ ص ٨٢ ، ٨٣
- (٤٢) د. محمد مندور . المسرح النثري ص ١٠١
- (٤٣) محمد تيمور "مسرحية الهاوية" مؤلفات محمد تيمور ج ٢ - حياتنا التمثيلية/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ص ٣١٤
- (٤٤) المصدر السابق ص ٣١٥ - ٣١٦ .
- (٤٥) نفسه ص ٣٢٠
- (٤٦) نفسه ص ٣٢٤ ، ص ٣٢٥
- (٤٧) نفسه ص ٢٢٩ .
- (٤٨) نفسه ص ٢٤٤ .
- (٤٩) نفسه ص ٣٤٥
- (٥٠) انظر د. علي الراعي (فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني) ص ١٤٥ .
- (٥١) محمد تيمور - المصدر السابق ص ٣٤٦ ، ٣٤٧ .
- (٥٢) نفسه ص ٣٤٨ .
- (٥٣) نفسه ص ٣٥٠ ، ٣٥١
- (٥٤) نفسه ص ٣٥٥ ، ٣٥٦ .
- (٥٥) نفسه ص ٣٦٧ .
- (٥٦) نفسه ص ٣٦٧ .
- (٥٧) نفسه ص ٣٧١ .
- (٥٨) د. أحمد السعدني - " قضايا المجتمع في المسرح المصري " ١٩١٤ - ١٩٥٢
- مخطوط رسالة دكتوراه - آداب عين شمس ص ٩٧ .
- (٥٩) محمد تيمور / المصدر السابق ص ٣٧٢ .

(٦٠) نفسه ص ٤٠٥ .

(٦١) د. أحمد السعدني - المرجع السابق ص ١٠٣ .

(٦٢) أنظر نفسه من ص ٣١ : ص ٤١ .

(٦٣) أنظر / عبد الرحمن الرافعي - ثورة ١٩١٩ تاريخنا القومي .. ص ٢٤٣ .

(٦٤) أنظر أحمد النكلاوي - التغير والبناء الاجتماعي ج ١ / مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٦٨ ص ١٢ وما بعدها .

(*) اكتشف الباحث خطأ مطبعيا في الآية القرآنية التي قدمت بها المسرحية " والذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله ، فاستغفروا لذنوبهم ومن يغفر الذنوب إلا الله " حيث كتبت (ولن يغفر) ، وقام الباحث بإرسال رسالة إلى دار النشر توضح هذا الخطأ آملا تجنبه في الطباعات المقبلة والله ولي التوفيق .

(**) حصل الكاتب بهذه المسرحية على جائزة وزارة المعارف سنة ١٩٤٩ م

(٦٥) على أحمد باكثير "السلسلة والغفران" مطبوعات مكتبة مصر/القاهرة د. ت ص ٥

(٦٦) راجع د. إبراهيم حمادة "معجم المصطلحات الدرامية" دار المعارف - القاهرة د.

ت . المصطلح رقم ١٢٢ ص ٧٩

(٦٧) على أحمد باكثير "السلسلة والغفران" ص ١١، ١٢.

(٦٨) المصدر السابق ص ١٧ ، ١٨

(٦٩) نفسه ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٧٠) نفسه ص ٤٧

(٧١) نفسه ص ٥٨ ، ٥٩

(٧٢) نفسه ص ٦٣

(٧٣) نفسه ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٧٤) نفسه ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٧٥) نفسه ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٧٦) نفسه ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٧٧) نفسه ص ١١٣ ، ١١٤ .

(٧٨) نفسه ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

- (٧٩) نفسه ص: ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ .
- (٨٠) محمد مندور - المسرح ج ١ ط ٢ / دار المعارف القاهرة ١٩٦٣ ص ١٠٩ .
- (٨١) توفيق الحكيم / الصفة / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة د. ت. ص ١٥٦ .
- (٨٢) فاروق عبد الوهاب : "اتجاهات ثورية في المسرح المصري" توفيق الحكيم/مجلة المسرح العدد السابع يوليو ١٩٦٤ ص ٢٥
- (٨٣) توفيق الحكيم " الصفة " ص ١١ : ١٤ .
- (٨٤) المصدر السابق ص ١٥ .
- (*) انظر المصدر نفسه ص ١٥٧ .
- (٨٥) نفسه ص ١٦ : ١٩
- (٨٦) نفسه ص ٢٠ .
- (*) سيتضح ذلك عند تناول البحث لظاهرة الانتظار عند كتاب الواقعية الاشتراكية
- (٨٧) توفيق الحكيم المصدر السابق ص ٢٤
- (٨٨) انظر - فاروق عبد الوهاب . المرجع السابق . ص ٢٧
- (٨٩) توفيق الحكيم المصدر السابق - ص ٣٤-٣٥
- (٩٠) نفسه ص ٣٨
- (٩١) نفسه ص ٧٤ ، ٧٥ .
- (٩٢) نفسه ص ٧٨ ، ٧٩
- (٩٣) نفسه ص ٩٩ ، ١٠٠
- (٩٤) نفسه ص ١١١ ، ١١٢
- (٩٥) نفسه من ص ١١٩ : ص ١٢٢ .
- (٩٦) محمود تيمور - (المخبأ رقم ١٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ص - ١٧، ١٦، ١٥ .
- (٩٧) المصدر السابق ص ١٨ .
- (٩٨) نفسه ص ٢٦ .
- (٩٩) نفسه ص ٢٧، ٢٨ .
- (١٠٠) نفسه ص ٤٢ .

(١٠١) نفسه ص ٤٥-٤٦ .

(١٠٢) نفسه ص ٥١،٥٠ .

(١٠٣) نفسه ص ٦٣ .

(١٠٤) نفسه ص ٦٥ .

(١٠٥) نفسه ص ٨١

(١٠٦) انظر د. محمد مندور المسرح ج ١ / ط ٢ دار المعارف ١٩٦٣ ص ١٢٠ .

(١٠٧) انظر د. محمد جابر الأنصاري " تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي

١٩٣٠ - ١٩٧٠م / عالم المعرفة العدد ٣٥ / الكويت ١٩٨٠ ص ١٩١، ١٩٢

(١٠٨) طارق البشري " الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥-١٩٥٢ / القاهرة سنة ١٩٧٢

ص ٧

(١٠٩) محمد جابر الأنصاري / المرجع السابق ص ١٩٣

(١١٠) انظر . سيد قطب " معركة الإسلام والرأسمالية " دار الشروق / القاهرة د . ت من

ص ٣ : ص ٥

(*) - تمثل ذلك في الاغتيالات العباسية وإثارة الفزع عن طريق زرع القنابل والمتفجرات في كل مكان ، يذكر ذلك د. لويس عوض في مقدمة كتابه العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح فيذكر أن هذه الحوادث كانت متمثلة في [قبلة في نادي الاتحاد المصري الانجليزي ، قبلة في نادي محمد علي ، قبلة في بيت النحاس باشا ، قبلة في مركز الاخوان المسلمين بالحلمية الجديدة ، قنابل مثبتة في السينما تحت المقاعد فتودي بحياة الأبرياء من المواطنين ، مخازن ذخيرة تابعة للجيش المصري تنفجر في جبل المقطم فتوقظ القاهرة المذعورة في الهزيع الأخير من الليل ، حتى القضاة والمستشار الخازندار يصرعهم رصاص القنابل السياسية لأنهم يطبقون قانون العقوبات على القنلة السياسيين ، رئيس وزراء يقتل في قلعة بوزارة الداخلية، وزير خطير يلقي مصرعه وهو خارج من ناديه في قلب العاصمة ، زعيم يلقي مصرعه - بتدبير من الحكومة - وهو خارج من جمعية الاخوان المسلمين ، قائد البوليس يلقي مصرعه في كلية الطب ، الملك ينظم الحرس التحديدي ويقتال معارضيه الخ] (*)

* انظر د. لويس عوض - الفتعاء أو تاريخ حسن مفتاح - بيروت / دار
الطليعة ١٩٦٤ المقدمة ص ٣٠ .

(١١١) أحمد النكلاوي التغيير والبناء الاجتماعي ص ١٣٢

(١١٢) عبد الرحمن الراقعي " ثورة يوليو ١٩٥٢ م تاريخنا القومي في سبع سنوات ٥٢ -
١٩٥٩ ط ١ / مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ م ص ١٧

(١١٣) انظر - بهجت إبراهيم دسوقي - مصر عبر الزمان ، مكتبة روز ليوسف /
القاهرة د . ت ص ٧٣

(١١٤) جلال يحيى - المجلد في تاريخ مصر الحديثة ط ٢ ١٩٨٢ القاهرة / المكتب
الجامعي الحديث ص ٤٣٦

(**) - من أمثلة هذه المعوقات ما يذكره الراقعي عن موقف وزارة على ماهر من
قانون الإصلاح الزراعي حيث أحسن رجال الثورة بعدم تجاوبه معها فقد بدا منه أنه يضع
العقبات أمام صدوره، فكان يجتمع بكبار البلاك من معارضي هذا القانون ، مما شجعهم
على التكتل لأحباط المشروع، وكان يسانداهم في ذلك رجال الأحزاب الذين يريدون خلق
العقبات لرعاية مركز الثورة، فلم تر الثورة بدا من تنحية على ماهر لتحقيق أهدافها
ومشروعاتها . انظر عبد الرحمن الراقعي " ثورة يوليو تاريخنا القومي في سبع سنوات
من ٥٢ - ١٩٥٩ م ص ٤٦

(١١٥) بهجت إبراهيم دسوقي المرجع السابق ص ٧٢

(١١٦) جلال يحيى . المرجع السابق ص ٤٥١ ، ٤٥٢

(١١٧) انظر د . على الراعي - المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة / الكويت
١٩٨٠ ص ٨٤ ، ٨٥

(١١٨) نعمان عاشور - المسرح حياتي القاهرة ١٩٧٥ / القاهرة للثقافة العربية
ص ٩٨

(١١٩) انظر د. محمد مندور - في المسرح المصري المعاصر / القاهرة د . ت دار
نهضة مصر بالجيزة ص ١٩٣ / ١٩٤

(١٢٠) نعمان عاشور - المرجع السابق ص ١٨٦

- (١٢١) فايز اسكندر / اتجاهات ثورية في المسرح المصري / نعمان عاشور . مجلة المسرح العدد ٧ يوليو ٦٤ ص ٢٩
- (١٢٢) انظر / خيرى شلبي " شخصيات من المسرح المصري المعاصر " / عزت الرسام ابن "الناس اللي تحت" مجلة المسرح - للعدد ٥١ فبراير ١٩٩٣ ص ٦٨
- (١٢٣) نعمان عاشور / مسرح نعمان عاشور ج ١ - مسرحية الناس اللي تحت - القاهرة / الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ١١٥ ، ١١٦
- (١٢٤) انظر . د. فايز اسكندر/المرجع السابق ص ٣٢
- (١٢٥) نعمان عاشور / " الناس اللي تحت " ص ١١٧ - ١١٨
- (١٢٦) فايز اسكندر / المرجع السابق ص ٢٨
- (١٢٧) نعمان عاشور المصدر السابق ص ١٢٦-١٢٧
- (١٢٨) انظر - د. فايز اسكندر / المرجع السابق ص ٢٩ ، ٣٠
- (١٢٩) نعمان عاشور - المصدر السابق - ص ٢١١-٢١٢
- (١٣٠) نفسه ص ١٢٩
- (١٣١) فايز اسكندر - المرجع السابق ص ٣٢
- (١٣٢) انظر / خيرى شلبي / المرجع السابق ص ٦٩
- (١٣٣) نعمان عاشور المصدر السابق ص ١٣٧
- (١٣٤) نفسه ص ٢٠١
- (١٣٥) نفسه ص ١٦٢
- (١٣٦) نفسه ص ١٩٠
- (١٣٧) نفسه ص ١٧٨
- (١٣٨) نفسه ص ١٢٠-١٢١
- (١٣٩) نفسه ص ١٢٢ - ١٢٣
- (١٤٠) نفسه ص ٢٠٨
- (١٤١) نفسه ص ٢٠٩
- (١٤٢) نفسه ص ٢٠٥ ، ٢٠٦
- (١٤٣) نفسه ص ٢٣١

- (١٤٤) محمد مندور - في المسرح المصري المعاصر ص ٩٨
- (١٤٥) نعمان عاشور / الناس اللي فوق / مسرح نعمان عاشور ج١ القاهرة ١٩٧٤
الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٤٥ .
- (١٤٦) المصدر السابق ص ٢٤٦
- (١٤٧) نفسه ص ٢٤٩
- (١٤٨) خيرى شلبى / المرجع السابق ص ٧٠
- (١٤٩) نعمان عاشور / المصدر السابق ص ٣٥٢ - ٣٥٣
- (١٥٠) د. سامى منير عامر ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية / ج١ -
الاسكندرية ١٩٧٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٣٥
- (١٥١) د. محمد مندور - المرجع السابق ص ٩٩
- (١٥٢) نعمان عاشور المصدر السابق ص ٢٧٨-٢٧٩
- (١٥٣) نفسه ص ٢٩٦-٢٩٧
- (١٥٤) نفسه ص ٣٣٨
- (١٥٥) انظر د. فايز اسكندر المرجع السابق ص ٣٠
- (١٥٦) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ٣٤٢
- (١٥٧) نفسه ص ٣٤٧-٣٤٨
- (١٥٨) نفسه ص ٢٨٤ ، ٢٨٥
- (١٥٩) نفسه ص ٢٩٥-٢٩٦
- (١٦٠) نفسه ص ٣٠١ - ٣٠٢ .
- (١٦١) نفسه ص ٣٠٤ - ٣٠٥ .
- (١٦٢) نفسه ص ٣٤٧
- (١٦٣) محمد مندور . المرجع السابق ص ٩٩ ، ١٠٠ .
- (١٦٤) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ٣١٢ .
- (١٦٥) المصدر السابق ص ٣١٧ .
- (١٦٦) Abdel Moneim Ismail - Drama and Society in contemporary Egypt .

القاهرة - دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ص ١٣٩ .

(١٦٧) انظر حسن محسن . المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر . دار النهضة
القاهرة ١٩٧٧ ص ٣٢٣

(١٦٨) نعمان عاشور - مسرحية عائلة الدوغري / مسرح نعمان عاشور ج ٢ للهيئة
العامة للكتاب ١٩٧٦ ص ١٢٧ .

(١٦٩) المصدر السابق ص ١١٠-١١١ .

(١٧٠) نفسه ص ١٥٩ .

(١٧١) نفسه ص ١٧٨ .

(١٧٢) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي ص ٩٨ .

(١٧٣) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ١٠٤ .

(١٧٤) نفسه ص ١١٤ .

(١٧٥) نفسه ص ١٢٩ .

(*) يقول تشيكوف في هذا الصدد " يطلبون أن يكون البطل أو البطلة مؤثرين
مسرحيا، ولكن لا يحدث في الحياة العادية أن ينتحر الناس كل لحظة، أو يشنقون أنفسهم
أو يعترفون بحبهم لبعضهم أو يتحدثون أحاديث ذكية إنهم على الغالب يأكلون ويشربون
ويتداعبون ويتكلمون أشياء تافهة ، ومن الضروري أن يظهر ذلك على خشبة المسرح
(١٧٦) بيلكين وآخرون - المرجع السابق ص ٩٦، ٩٧ .

(١٧٧) انظر - روبرت برومشتاين - المسرح الثوري/ترجمة عبد الحليم البشلاوي/القاهرة /
الهيئة العامة للتأليف والنشر د. ت ص ١٢١، وانظر د. علي الراعي المسرح في
الوطن العربي ص ٩٤

(١٧٨) د. محمد مندور في المسرح العربي المعاصر ط ١ القاهرة ١٩٧١ دار نهضة
مصر ص ٩٥

(١٧٩) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ١٠٢

(١٨٠) المصدر السابق - ص ١٠٨

(١٨١) نفسه - ص ١٢٦

(١٨٢) نفسه ص ١٣٨

(١٨٣) نفسه ٢٣٣

- (١٨٤) نفسه ص ١١٦
- (١٨٥) نفسه ص ١١٨، ١١٩
- (١٨٦) نفسه ص ١٣٢
- (١٨٧) نفسه ص ٢٣٠ - ٢٣١
- (١٨٨) انظر د . عزيز سليمان - المضمون الثوري في المسرح المصري - لطفي الخولي مجلة المسرح العدد ١٩ يوليو سنة ١٩٦٥ ص ٢٧
- (١٨٩) انظر د . غالي شكرى - الدعوة إلى الاشتراكية في مسرح لطفي الخولي / مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ص ١٧٧
- (١٩٠) انظر د . عزيز سليمان - المرجع السابق ص ٢٧
- (١٩١) لطفي الخولي - قهوة الملوك - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ٣٢
- (١٩٢) المصدر السابق ص ٣٣
- (١٩٣) نفسه ص ٣٦، ٣٧
- (١٩٤) نفسه ص ٤٠
- (١٩٥) انظر د . عزيز سليمان المرجع السابق ص ٢٩
- (١٩٦) لطفي الخولي - قهوة الملوك - ص ٤٢-٤٣
- (١٩٧) - () - القصة منشورة مع المسرحية انظر " قهوة الملوك " ص ١٢٩ : ١٥٠
- (١٩٧) لطفي الخولي - " قهوة الملوك " ص ١٣١-١٣٢-١٣٣
- (١٩٨) المصدر السابق ص ٤٨-٤٩
- (١٩٩) نفسه ص ٤٩-٥٠
- (٢٠٠) نفسه ص ٥١-٥٢
- (٢٠١) نفسه ص ١٦
- (٢٠٢) نفسه ص ٣٠
- (٢٠٣) نفسه ص ٣٢
- (٢٠٤) نفسه ص ١١٧
- (٢٠٥) نفسه ص ١١٨-١١٩
- (٢٠٦) نفسه ١٢٧

- (٢٠٧) نفسه ص ١٢٢ - ١٢٣
- (٢٠٨) نفسه ١٣٥
- (٢٠٩) أمين العيوطي - المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر - " سعد الدين وهبة " مجلة المسرح العدد ١٩ يوليو ١٩٦٥ ص ٣٢
- (٢١٠) المرجع السابق ص ٣٣
- (٢١١) انظر نفسه ص ٣٣-٣٤
- (٢١٢) انظر - نفسه ص ٣٣
- (٢١٣) سعد الدين وهبة - المحروسة - الكتاب الماسي الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥ ص ١٤، ١٣
- (٢١٤) المصدر السابق ص ١٧، ١٨
- (٢١٥) نفسه ص ٢٢، ٢٣
- (٢١٦) نفسه ص ١٠٤
- (٢١٧) نفسه ص ١١٨-١١٩
- (٢١٨) نفسه ص ١٢٧-١٢٨-١٢٩
- (٢١٩) نفسه ص ١٣٠-١٣١
- (٢٢٠) نفسه ص ١٦٦
- (٢٢١) سعد الدين وهبة - الأعمال الكاملة ج ١ السنبلة / القاهرة / الفجر للنشر والتوزيع د - ت ص ١٩٧
- (٢٢٢) انظر د . نبيل راغب - مسرح التحولات الاجتماعية في الستينات / القاهرة / الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠ ص ٣١
- (٢٢٣) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٢٢٥
- (٥) - يرى د. محمد مندور أن سقطة جليلة تمثل سقطة البطل . انظر د. محمد مندور في المسرح المصري المعاصر ص ١٦٦
- (٢٢٤) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٢٤١ ، ٢٤٢
- (٢٢٥) نفسه ص ٢٤٢ - ٢٤٣
- (٢٢٦) نفسه ص ٢٣٨

- (٢٢٧) نفسه ص ٢٤٧
- (٢٢٨) د. محمد مندور - في المسرح المصري المعاصر ص ١٦٥
- (٢٢٩) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٢٧١
- (٢٣٠) نفسه ص ٢٧٣
- (٢٣١) أحمد السعدني " الانتظار في واقعة سعد الدين وهبة " ص ٧٨
- (٢٣٢) د - أمين العيوطي - المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر - سعد الدين وهبة ص ٣٤
- (٢٣٣) انظر د. محمد محمد عناني " التركيب والتحليل في المسرح المصري " مجلة المسرح العدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٤ ص ٣٥
- (٢٣٤) أحمد السعدني " المرجع السابق ص ٧٩
- (٢٣٥) سعد الدين وهبة " كوبري الناموس " دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢ - ١٣
- (٢٣٦) أمين العيوطي - " الواقع والرمز في أعمال سعد الدين وهبة " مجلة المسرح العدد يوليو ١٩٦٦ ص ١٨٠
- (٢٣٧) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ١٦ ، ١٧
- (٢٣٨) نفسه ص ٢٤
- (٢٣٩) انظر . د . محمد محمد عناني المرجع السابق ص ٣٦
- (٢٤٠) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ١١٣
- (٢٤١) نفسه ص ١٤٨
- (٢٤٢) نفسه ص ١٢٥
- (٢٤٣) نفسه ص ١٦١ - ١٦٢
- (٢٤٤) أحمد السعدني - المرجع السابق ص ٨٠
- (٢٤٥) نفسه ص ٨٠
- (٢٤٦) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٦٣ ، ٦٤
- (٢٤٧) نفسه ص ٨٧ ، ٨٨
- (٢٤٨) نفسه ص ٧١ ، ٧٢

(٢٤٩) انظر د. أحمد السعدني - المرجع السابق - ص ٨٢ وانظر المسرحية
ص ٨٥، ٨٦

(٢٥٠) سعد الدين وهبه - المصدر السابق ص ١٠٣-١٠٤

(٢٥١) د. محمد محمد عناني - المرجع السابق ص ٣٦

(٢٥٢) سعد الدين وهبه - المصدر السابق ص ٢٤

(٢٥٣) نفسه ص ٣٦-٣٧

(٢٥٤) نفسه ص ٤٥

(٢٥٥) د. أحمد السعدني المرجع السابق ص ٨٣

(٢٥٦) انظر - سعد الدين وهبه - المصدر السابق - الصفحات ٤٣، ٤٧، ٥١، ٩٦

(٢٥٧) المصدر السابق ص ٩٥، ٩٦

(٢٥٨) نفسه ص ٩٨

(٢٥٩) نفسه ص ٩٦، ٩٧

(٢٦٠) نفسه ص ١١٩، ١٢٠

(٢٦١) نفسه ص ١٤٠

(٢٦٢) نفسه ص ١٦٥-١٦٦

(٢٦٣) د. أحمد السعدني - المرجع السابق - ص ٨٤

(٢٦٤) انظر د. غالي شكري "الأدب المصري بعد الخامس من يونيو" مجلة الآداب /

بيروت العدد الخامس مايو ١٩٦٩ ص ٢٧

(٢٦٥) د. أحمد السعدني . المرجع السابق ص ٨٤

(٢٦٦) نفسه ص ٨٤

(٢٦٧) نفسه ص ٨٤

(٢٦٨) سعد الدين وهبه - سكة السلامة / دار الكاتب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧

ص ٢٦-٢٧-٢٨

(٢٦٩) د. أحمد السعدني - المرجع السابق ص ٨٥

(٢٧٠) سعد الدين وهبه - المصدر السابق ص ٤٢-٤٣

(٢٧١) نفسه ص ٤٨-٤٩

- (٢٧٢) نفسه ص ٦٧-٦٨
- (٢٧٣) نفسه ص ٦٨-٦٩
- (٢٧٤) نفسه ص ٨٠ - ٨١
- (٢٧٥) د. أحمد السعدني - المرجع السابق - ص ٨٦
- (٢٧٦) سعد الدين وهبه - مكة السلامة ص ٨٦-٨٧
- (٢٧٧) المصدر السابق ص ١١١-١١٢
- (٢٧٨) نفسه ص ١٢٩
- (٢٧٩) نفسه ص ١٥٤-١٥٥
- (٢٨٠) نفسه ص ١٦٤
- (٢٨١) د. أحمد السعدني المرجع السابق ص ٨٦
- (٢٨٢) انظر د. أحمد الهواري " البطل المعاصر في الرواية المصرية " القاهرة / دار المعارف ١٩٧٩ ص ٥١
- (*) - يمثل السجن أو الأسوار على اختلاف مستوياتها المادية عاملاً مشتركاً في معظم أعمال رشاد رشدي المسرحية - باستثناء مسرحية اتفرج يا سلام - حيث تقابل هذه الأسوار دائماً الرغبة في الانطلاق والتحرر، ولذلك ترى مناظر مسرحيات رشدي تحفل بالحدائق الخلفية أو الأمامية أو بالأشجار ، لا يكاد نص يخلو من شجرة ذات أهمية موضوعية وارتباط عضو بالبناء الفني للنص وإلى جانب الأشجار والحدائق تحفل المسرحيات بالأسوار المادية والمعنوية التي ينص عليها الكاتب ويجعلها جزءاً من البناء في تركيب المشهد كالسور الحديدي الذي يطوق البيت والحديقة في مسرحية لعبة الحب مثلاً فهو إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدي غير المرئي الذي يطوق أعناق شخوص المسرحية ، وأيضاً يمكن ملاحظة ذلك في مسرحية القراشة . انظر / خيرى شلبى (تراجميا البحث عن الذات في مسرح رشاد رشدي) مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ص ١٥٦ وما بعدها .
- (٢٨٣) رشاد رشدي - مسرحية رحلة خارج السور - مسرح رشاد رشدي ج ٢ / الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ١٠
- (٢٨٤) لمصدر السابق ص ١١

- (٢٨٥) نفسه ص ١٢
- (٢٨٦) نفسه ص ١٣، ١٤، ١٥
- (٢٨٧) د. محمد محمد عثاني التركيب والتحليل في المسرح المصري ص ٣٧
- (٢٨٨) رشاد رشدي - المصدر السابق ص ٣٧
- (٢٨٩) نفسه ص ٣٨
- (٢٩٠) نفسه ص ٥٨ - ٥٩
- (٢٩١) نفسه ص ٧١
- (٢٩٢) نفسه ص ٨٥
- (٢٩٣) نفسه ص ٩٤
- (٢٩٤) نفسه ص ٩٨
- (٢٩٥) نفسه ص ١٠٠
- (٢٩٦) نفسه ص ١١٠، ١١١ .
- (٢٩٧) نفسه ص ١١٦، ١١٧ .
- (*) سيتناول البحث في الفصول القادمة (اللحظة الحرجة - المخططين) ثم (الفرافير)
- (٢٩٨) انظر - بهاء طاهر " ١٠ مسرحيات مصرية عرض ونقد " كتاب الهلال العدد ٤١١ مارس ١٩٨٥ ص ٤٢ ، ٤٣ .
- (*) لاحظ بعض النقاد هذه الملاحظة من قبل . على سبيل المثال انظر " فاروق عبد الوهاب " يوسف إدريس ومسرح الفكرة مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ص ١٧٤، ١٧٥ .
- (٢٩٩) انظر قصة فوق حدود العقل - مجموعة لغة الآي أي مطبعة مصر بالجيزة د. ت .
- (٣٠٠) انظر - فاروق عبد الوهاب - المرجع السابق ص ١٧٤
- (٣٠١) نفسه ص ١٧٤
- (٣٠٢) يوسف إدريس - المهزلة الأرضية - القاهرة - مكتبة مصر - د . ت .
- ص ٢٧، ٢٨
- (٣٠٣) المصدر السابق ص ٢٩ ، ٣٠
- (٣٠٤) نفسه ص ٣١

- (٣٠٥) نفسه ص ٣٧ - ٣٨
- (٣٠٦) نفسه ص ٤٨
- (٣٠٧) نفسه ص ٦٩
- (٣٠٨) بهاء طاهر - المرجع السابق - ص ٤٥
- (٣٠٩) يوسف إدريس - المصدر السابق - ص ١١٦-١١٧
- (٣١٠) نفسه ص ١٢١
- (٣١١) نفسه ص ١٢٢
- (٣١٢) انظر فاروق عبد الوهاب - المرجع السابق ص ١٧٥
- (٣١٣) يوسف إدريس - المصدر السابق ص ١٢٣
- (٣١٤) المصدر السابق ص ١٤٦
- (٣١٥) نفسه ص ١٥٥
- (٣١٦) انظر بهاء طاهر المرجع السابق ص ٤٩
- (*) - تناول الباحث أعمال محمود نياي المسرحية في "رسالة ماجستير" تحت عنوان "قضايا المجتمع في مسرح محمود نياي". عام ١٩٩٣ مقدمة إلى جامعة المنيا .
- (٣١٧) محمود نياي - مسرحية الزوبعة - سلسلة مسرحيات عربية - دار الكاتب العربي / أكتوبر ٦٧ ص ٤١
- (٣١٨) المصدر السابق ص ٤٣ .
- (٣١٩) نفسه ص ٤٥، ٤٤ .
- (٣٢٠) نفسه ص ٤٩ .
- (٣٢١) نفسه ص ٥٥ ، ٥٦ .
- (٣٢٢) نفسه ص ٦٣ - ٦٤ .
- (٣٢٣) نفسه ص ١١٢، ١١٣ .
- (٣٢٤) نفسه ص ١١٩-١٢٠
- (٣٢٥) نفسه ص ١٩٥
- (٣٢٦) المصدر السابق ص ١٩٥

الفصل الثانى

الانتظار ظاهرة سياسية

٢- ١

أشرت فى الفصل السابق إلى أن الفترة بين ١٩١٩م وعام ١٩٥٢م كانت فترة ميلاد الوعى الشعبى ، وأشرت إلى أن هذه الفترة كانت مليئة بالتوتر السياسى والانتفاضات الشعبية ، ومن أهم الأحداث التى تجدر الإشارة إليها فى هذه الفترة تصريح ٢٨ فبراير، حيث أعلنت فيه إنجلترا إنهاء الحماية والاعتراف بمصر ، ثم مظاهرات ١٩٢٣ والمطالبة بالدستور . ومن ثم ، يمكن القول بأن الوعى السياسى عند أبناء الشعب ولاسيما المتعلمين منهم والمتقنين بدأ يخطو خطوات واسعة نحو النضوج والوعى السياسى، وقد بدأ هذا الوعى يسير حثيثا فى رحم الفكر المصرى بصورة لاقتبة للنظر بعد معاهدة ٣٦ تحديدا حيث بدأت المشكلة السياسية تطرح وتقرض نفسها بقوة على فكر المتقنين ، ثم كانت الحرب العالمية الثانية ما صاحبها من أحداث وتيارات وعود وآمال، ثم فى نهاية الأربعينيات [طرحت المشكلة السياسية ونفسها بوضوح تام، فقد هزم الجيش المصرى بسبب الخيانة وبسبب الأسلحة الفاسدة- أمام العصابات الصهيونية فى فلسطين عام ١٩٤٨م، وبدأ النظام فى إثر هذه النكبة التى أبرزت سوائته بوضوح على الأصعدة جميعها -وتحتم على قوى التغيير أن تتحرك...ولأن التغيير كان حتميا بسبب تهاوى النظام القديم، فقد انفتح المجال أمام المؤسسة المنظمة الوحيدة القادرة على التغيير

وهي المنظمة العسكرية ذلك لأنها هي التي انهزمت على الحدود ولذا فقد أصبح ملحا أن تعوض هذه الهزيمة بتحريك قهري في الداخل [١] .

وقامت ثورة ١٩٥٢م ، وطردت الملك وحلت الأحزاب في ١٧ يناير ١٩٥٣ ، وتم إصدار دستور مؤقت في فبراير ١٩٥٣ يتضمن أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وأن المصريين لدى القانون سواء ، وأن الحرية الشخصية وحرية الرأي مكفولتان في حدود القانون ، وتم إعلان الجمهورية في ١٨ يونيو ١٩٥٣م ، وكانت الواقعية قد بدأت تقوى وتشهد حينئذ في أعمال الكاتب على مستوى جميع الأجناس الأدبية ، وكان الشعر سابقا ، فكتب عبد الرحمن الشرقاوي قصيدته " من أب مصري إلى الرئيس ترومان " عام ١٩٥١م ونشرت في عام ١٩٥٣م وفيها [يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها ضد المستعمرين ، وفيها يتفاعل بالمستقبل ، ويعلن رفضه لكل قوى الشر التي هي متاحة لكل رئيس أمريكي] . [٢]

ثم توالى بعد ذلك مسرحيات الشرقاوي الشعرية مأساة جميلة ، الفتى مهران ، ثم أعمال عبد الصبور " مأساة الحلاج " ، " ليلي والمجنون " على مستوى المسرح الشعري . أما الدراما النثرية ، فقد واكبت الثورة ورصدت التغيرات الاجتماعية المصاحبة لها - كما أشرت سابقا - ولم يغفل الكاتب القضايا السياسية التي ألحت على أفكارهم فيها هو على أحمد باكتير يجعل المشكلة السياسية أحد همومه فيكتب " مسارح جحا " (٣) التي تتناول مشكلة الاستقلال بعد معاهدة ٢٦ ، ثم يكتب " إمبراطورية في المزاد " وهي إحدى المسرحيات التي يتناول فيها الكاتب مشكلة الاستقلال في ظل ضعف الإمبراطورية البريطانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وهي - المسرحية - تعكس بصدق قدرة الكاتب على استيعاب الأحداث استيعابا واعيا ، إضافة إلى قدرته الفائقة على التنبؤ بالمستقبل (٤) . حيث أثبت التاريخ صدق نبوءة الكاتب بانعقاد مؤتمر باندونج سنة ١٩٥٥ والذي أعلن فيه حق كافة الشعوب في الحرية والاستقلال . . . ثم تناول الكاتب المشكلة الفلسطينية من خلال مسرحية " شيلوك الجديدة " ، ومن خلال مسرحية " شعب الله المختار " وكلها أعمال ذات مضمون سياسي تعكس رؤية الكاتب تجاه القضايا السياسية الملحة .

من اللافت للنظر أن ظاهرة الانتظار يمكن رصدها بوضوح في هذه الأعمال ، وهي تأخذ شكلا مغايرا عن الانتظار كظاهرة اجتماعية ، ذلك لأن الانتظار في الأعمال التي تطرح القضايا السياسية مرتبط بشكل أو بآخر بالصراع بيننا وبين الاستعمار بشكل مباشر ، فالكاتب في هذه الأعمال يرصد ويعرض وجهة نظره - التي لم تتحقق في وقتها - بقدرة فائقة على التنبؤ بما سوف يحدث ، أو بمعنى أدق بما يجب أن يحدث من وجهة

نظره . . ومن ثم هذا التنبؤ يحمل فى طياته انتظار ما سوف يحدث . . وإمكانية تحقيقه فى المستقبل .

هذه الرؤية قد تتحقق أو لا تتحقق ، وتحققها أو عدمه يتوقف على أمور عدة . . أهمها وعى الكاتب بما يدور حوله ، وحسه السياسى ، ومعرفة بطبيعة الصراع وآلياته -إن صح التعبير- وقد أثرت أن تناول ظاهرة الانتظار فى مسرحية " امبراطورية فى المزداد " لأسباب عدة :- أولها : لأن النص يعكس قدرة الكاتب على التنبؤ وثانيها : لأن البناء الفنى فى النص قائم بأكمله على الانتظار ، وثالثها : لأن القضية المطروحة فى النص قضية سياسية تمس و جدان شعوب العالم الثالث بوجه عام والشعب المصرى بوجه خاص ، حيث يسخر فيها باكتير بأسلوب كوميدى من الإمبراطورية البريطانية التى لا تغرب عنها الشمس 11 ، ورابعها : لأن هذا النص وعلى الرغم من أن أحداثه تدور فى إنجلترا وكذلك الشخصيات ينتمون إلى المجتمع الأوروبى فكراً وسلوكاً لكن القضية المطروحة قضية مصرية ومن ثم فهذا النص يبين الفارق بين الانتظار فى المجتمع الغربى والانتظار فى المجتمع الشرقى بما له من خصوصية .

٢-٢

تدور أحداث المسرحية بين منزلى " جون تويلمان " عضو البرلمان الانجليزى عن حزب العمال وصديقه " ادوار ستيتلى " عضو البرلمان عن حزب المحافظين حيث الصراع على أشده بين الحزبين فى انتخابات الرئاسة ، ينتهى هذا الصراع بفوز حزب المحافظين وانتخاب " سيركل " رئيساً للوزارة . . ومن خلال هذا الصراع بين العمال والمحافظين تطرح القضايا المتعلقة بسياسة بريطانيا الخارجية تجاه مستعمراتها ومن بينها مصر ، من خلال الصراع الفكرى بين عضوى البرلمان وأولادهما من الجيل الجديد فى الإمبراطورية ممثلين فى " هنرى " ابن جون تويلمان المنتمى للحزب الفاشى و " كارولين " ابنة ادوار ستيتلى المنتمية للحزب الماركسى والموجودة فى خارج البلاد لحضور مؤتمر السلام المنعقد فى برلين الشرقية وهى خطيبة لهنرى . وبين أطراف الصراع تظهر القوى اليهودية التى تتحكم فى السلطة بأساليبها الدنيئة ممثلة فى " كوهين " صديق ستيتلى وتويلمان . . ينتهى الصراع بدخول أعضاء الحكومة والبرلمان إلى السجن . . وعرض الإمبراطورية للبيع ، ولا ينقذهم من السجن ولا ينقذ الإمبراطورية سوى قرارات مؤتمر دلهى حول السلام والحرية .

يبدأ الفصل الأول في منزل "تويلمان" عشية انتخابات البرلمان ، ويظهر "تويلمان" وهو في حالة توتر وقلق منتظرا نتيجة الانتخابات معنيا نفسه بنجاح حزب العمال في الانتخابات ومن ثم يصبح له الحق في تشكيل الوزارة . . . والانتظار هنا واضح منذ فتح الستار، بل ومنذ الجملة الأولى من جمل الحوار بين "تويلمان" وابنه "هنري" ومن خلال هذا الانتظار يقوم الكاتب بتعريف الشخص و تقديم الخلفية الضرورية من المعلومات ويشير إلى أطراف الصراع في العمل وإلى القوى التي تتحكم في إدارة هذا الصراع .

تويلمان : هل اطلعت يا هنري على آخر أنباء الانتخابات ؟

هنري : سمعتها أنفا من المذياع . . هل من جديد ؟

تويلمان : نعم فاز حزبنا في دائرتين أخرتين . .

هنري : وماذا تصنع دائرتان ؟

تويلمان : لا تخف . . سنفوز في أغلب الدوائر الباقية كذلك .

هنري : يا أبى لا تأمل المستحيل . . حزب المحافظين هو الذى سيفوز لامحالة ، ولو بأغلبية ضئيلة .

تويلمان : أتدعى علم الغيب ؟

هنري : لا ضرورة لعلم الغيب هنا . . يكفي أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة .

تويلمان : (محتدا) اليد العليا . . يد من ؟ أى يد ؟

هنري : مثلك لا يريد أن يؤمن بها ولو رآها بيضاء أمامه كيد موسى !

تويلمان : هيه . . قد عرفت قصدك أيها الفاشى . . إنك تعنى . . .

جانائتان : (يدخل) المستر كوهين يا سيدى !

تويلمان : (كالذاهل) المستر كوهين ؟ . . . دعه يدخل يا جانائتان . (ينظر إلى هنري

فيراه يبتسم ليتسامة ساخرة) ما خطبك ؟

هنري : لا شئ . . . أذكر الشيطان يأتك على فرس !^(٤)

ومن خلال هذا العرض السريع يقدم الكاتب للصراع مشيرا إلى القوى الخفية التي تحركه ، إضافة إلى بيان طريقة تفكير الشخص . . . الخ .

ولعل أبرز ما يلفت النظر في الحوار السابق التفكير المادى القائم على الحقائق المادية الملموسة لدى الشخص والذي يتحكم في طريقة حكمهم على الأشياء ، وبالتالى

يلقى بعض الضوء على سمات الانتظار الأوربي "لاضرورة لعلم الغيب هنا . . . يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة " . . . بون شاسع بين حضارة مادية مفرقة فى المادية وبين حضارة ورحية تقوم على الإيمان بالتجريد ، وتعزو كل شئ إلى الأقدار والإيمان المطلق بها .

يلقى الكاتب الضوء على السمات النفسية للشخص خلال الفصل الأول ، فيصور السيد "تويلمان" فى صورة الرجل البخيل المقتر الأمر الذى يفجر الكوميديا داخل العمل ويدفع المتلقى إلى عدم السأم نظرا لأن القضية المطروحة منذ البداية هى قضية الصراع الحزبى داخل الامبراطوية ، ولكن باكثر لم يعرضها عرضا جافا بل عرضها من خلال الكوميديا ، وصورة البخيل من الصور التى اهتمت بها الكوميديا العالمية اهتماما بالغاً، وبالتالي فرضت نفسها على كتاب الدراما المصريين المولعين بالكوميديا .

ومن خلال التقابل بين شخصيتي "تويلمان" البخيل و"ستيتلى" الكريم يكشف الكاتب عن أحد خطوط الصراع فى النص والذى تبدو من خلاله الإمبراطورية مفككة داخليا الأمر الذى ينعكس على سياسيتها الخارجية . ويبدو الانتظار واضحا فى الفصل الأول حيث يدعو "تويلمان" وأسرته - على مضض - المسر "ستيتلى" وأسرته لحضور حفل شاي فى منزله احتفالا بعيد زواجه ، وفى وسط الجو العائلى تفرض قضية الصراعات الحزبية نفسها ، فالجميع ينتظرون نتيجة الانتخابات ، وهنا يمكن القول بأن الكاتب يستخدم الانتظار كأداة يبرز من خلالها الصراع وتبدو الشخصيات من خلالها متوترة قلقة .

تويلمان : الجو بديع . . أليس كذلك ياليدى ستيتلى ؟
ستيتلى : أجل . . . تحسن كثيرا بعد الظهر .
ستيتلى : (فى ابتسامة ذات معنى) وسكون الجو أبدع حين تدق الساعة السابعة ؟
تويلمان : أجل يا معسر ستيتلى . . بالنسبة لى على الأقل .
ستيتلى : خبرنى يا صديقى واصدقنى . . أما يرجف قلبك خوفا من حلول الساعة السابعة ؟

تويلمان : لو كنت من حزب المحافظين لانتزع قلبى هولا وفرعا .
ستيتلى : هيه . . كأنك لم تياس بعد ؟
تويلمان : قد ينست حقا من فوز حزبكم أنتم !

ستيتلى : ستغير رأيك هذا حينما تدق الساعة السابعة .

تويلمان : يا صديقى . . إن عهد المعجزات قد القضى لحسن الحظ

ستيتلى : إلا عندك يا صديقى ، فلم تزل مؤمنا بعهد المعجزات . (٥)

وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين ما تؤمن به كلتا الشخصيتين يبدو أنهما صديقان حميمان ولعل هذا كان مقصودا من باكثير حيث يريد اظهار بذور التعفن داخل الإمبراطورية التى لا تغرب عنها الشمس سواء على مستوى حزب المحافظين أو على مستوى حزب العمال . فالأمر سواء فقد شاخت الإمبراطورية من الداخل ، ولذا يمكن - إن جاز التعبير - تسمية انتظار كل من " تويلمان " و " ستيتلى " نتيجة الانتخابات بالانتظار الخاص الذى يبرز الصراع السياسى داخل الإمبراطورية والذى بدوره يمهّد الطريق إلى الانتظار العام - إن صح التعبير أيضا - وهو انتظار الشعوب المستعمرة التخليص التام من أسر بريطانيا وهذا ما يبدو واضحا من خلال الخلافات فى وجهات النظر بين " تويلمان " و " ستيتلى " ، أى يمكن القول بأن الانتظار الخاص يسهم بشكل أو بآخر فى إبراز الانتظار العام وكلاهما يسهم فى دفع الصراع إلى الأمام على مستوييه الخاص والعام .

تويلمان : (محتدا) لا تغالط ولا تلبس الحق بالباطل . . إن حديثنا كان عن السياسة الداخلية ، لا عن السياسة الخارجية .

ستيتلى : ماذا يحوجنى إلى المغالطة وبين يدي الحقائق ناطقة . . الهند وبورما ضاعتا من أيدينا إلى الابد . . مصر جلونا عن منبها وتآبى اليوم إلا أن تطردنا حتى من منطقة القنال . . إيران أخذت عنكم عدوى التأميم لتقضى على مصالحنا فيها القضاء المبرم . . الصين تقلص منها نفوذنا حتى جزيرة الملايو توشك أن تلفظنا منها . . .

تويلمان : عجا !! . . من كان المسئول عن هذا كله ؟

ستيتلى : حكومتكم الرقيقة طبعا . . ألم تقع هذه الأحداث كلها فى عهدنا الزاهر ؟

تويلمان : بلى ، كبيركم " سيركل " هو المسئول بوعوده التى أغدقها على تلك الشعوب إبان الحرب (٦) .

يحتد النقاش بينهما - بصورة ممسوخة - لدرجة أنه يصل إلى حد التشابك

بالأيدى...!! وفى ظل هذا الصراع تبرز وجهة نظر الجيل الجديد متمثلا فى " هنرى " ابن

تويلمان ، والذي يرفض الحزبين معا (لعنات السماء على بيتكم . . على متاجرو
وكابوليت.

ينتهي الفصل الأول من المسرحية بانتصار حزب المحافظين في الانتخابات بقيادة
'سيركل' وعلى الرغم من انتهاء الانتظار لصالح ستيتلى بيد أن الصراع لا يزال مستمرا
بينه وبين 'تويلمان' كما يتضح من هذا الحوار بينهما في نهاية الفصل الأول .
ستيتلى : (ماضيا في رقصة) اهتفوا معي جميعا ، يحيا بطل النصر ، يحيا المستر
سيركل !

تويلمان : (يلحقه ليمنعه من الرقص) يسقط الدجال سيركل !

ستيتلى : يحيا سيركل البطل !

تويلمان : يسقط سيركل الدجال !

ستيتلى : يحيا . .

تويلمان : يسقط . . (يتصارعان وهما يهتقان كذلك ، حتى يقعا معا على الأرض
وهما يرددان) يحيا سيركل ! يسقط سيركل (٧)

هذا السقوط يعنى تصدع الإمبراطورية من الداخل وهذا ما أراد أن يمهد به باكثر
للانتظار العام ، فكان الانتظار الخاص بمثابة التهديد له ولبروز خط الصراع الرئيس فى
النص بين الشعوب المستعمرة والإمبراطورية المتصدعة داخليا !!

يبدأ الفصل الثانى فى منزل 'ستيتلى' حيث يقيم احتفالا على شرف رئيس الوزراء
الجديد 'سيركل' وبالطبع كان 'تويلمان' وعائلته فى قائمة المدعوين ، والصورة فى منزل
'ستيتلى' تخالف تماما الصورة فى منزل 'تويلمان' تضاد تام بين الكرم فى أقصى درجاته
والبخل فى أبشع صوره ، وينتهز باكثر هذه الفرصة حيث يتلاقى الأضداد - فكرا
وسلوكا - ليبين مدى الفساد الداخلى المستشري فى مجتمع الإمبراطورية على مستوى
جميع الطبقات مستخدما الانتظار لإبراز الحدث . . فهى زوجة تويلمان 'مسر
جرتود' تريد أن تراقص 'المستر . . سيركل' ليس لشخصه بل لصفته - كرئيس
للوزارة - ولكن تويلمان ، يرفض وبشدة طالبا منها الانتظار حتى تسقط الحكومة
ويقولى رئاسة الوزراء ممثل حزب العمال والموقف ككل يبرز خط الصراع على
المستويين الخاص والعام .

تويلمان : تقى يا عزيزتى أن عهد هولاء لن يطول . . لقد تعمدنا أن ننجح فى الانتخابات

الماضية لنلقى على ظهور المحافظين كل التبعات الثقالة التي ترزخ تحتها البلاد، حتى إذا رأى الشعب عجزهم وفشلهم تقدمنا يومئذ منقذين .

جرتود : كلا . . لا صبر لي على الانتظار . . إن الشرف الذي أطمع فيه قد أتيسح لي الليلة ، فلن أدعه يفلت من يدي . . .

تويلمان : لكن شرف الرقص مع المستر موتلي أجل واعظم ، وفي سبيله يسهون الانتظار .

جرتود : أي فرق بين هذا وذاك . كلاهما قرقوز تحكمه أيد من وراء الستار كما يقول هنري . . إذن فاحضر الآن صاحبك المستر موتلي ودعه ليتولى الحكم، لأرقص معه الليلة وهو رئيس وزارة. (٨)

ينتهي الموقف برقصها مع المستر سيركل - الذي يشبه برميل الجعه على حد تعبير تويلمان - رغم أنف زوجها الجميع يرقصون وهم في حالة سكر وعريضة تعكس الجو العام في الامبراطورية والجو السياسي بوجه خاص . وبينما هم كذلك يدخل وزير الدفاع يصحبه القائد العام لقوات الشرق الأوسط يريدان مقابلة رئيس الوزراء في أمر هام ! ! وهنا يسفر خط الصراع الرئيس عن وجهه حيث القضية المصرية والمطالبة بالاستقلال التام وإجلاء بريطانيا عن منطقة القناة .. والمواجهة بين جيش الامبراطورية وبين الفدائيين على أشدها .. وهي مواجهة قائمة على الانتظار، المصريون ينتظرون الجلاء التام ويسعون إليه ، والامبراطورية تريد فرض هيمنتها على أهم طريق للملاحة في العالم ولعل هذا الحوار يوضح ذلك .

سيركل : خبرني يا جنرال روبرت كيف بقيت إلى الآن حيا ترزق ؟

روبرت : ماذا تعني ياسيدي ؟

سيركل : ألم تجعل إحدى الصحف المصرية جائزة كبيرة لمن يأتيها برأسك، أو رأس أحد قوادك ؟

روبرت : بلى ياسيدي ، ولكننا لن نمكنهم من ذلك.

سيركل : الجائزة مائة جنيه فيما أذكر . . !

روبرت : كلا ياسيدي بل ألف جنيه .

سيركل : ألف جنيه ؟ هذا ثمن كبير ، إن رأسك ورؤس قوادك جميعا لا تساوي

عندنا هذا المبلغ . ونحن على استعداد لتعديدها إلى تلك الصحيفة

المصرية إذا دفعت الثمن، هذا المبلغ أنفع لنا من رؤوسكم! سلتفع به على الأكل في تخفيف أزممتنا الاقتصادية.^(٩)

وهذه السخرية الواضحة في الحوار السابق بين رئيس الوزراء والقائد العام تعكس بجلاء تام مدى مآعنائه الامبراطورية داخليا وخارجيا. ولم يكن الأمر الهام الذى جاء به وزير الدفاع وقائد الجيوش إلا من أجل "مؤتمر دلهى" للشعوب. الذى يطالب فيه العالم بالقرار السلام والذى لن يتحقق إلا باستقلال الشعوب الضعيفة عن الامبراطورية الواهنة!! . وهنا يتحول الانتظار من الانتظار الخاص إلى الانتظار العام - إن صبح التعبير - بحيث يصبح الصراع بين الطرفين قائما على هذا الانتظار .. انتظار نجاح المؤتمر من قبل الشعوب المستعمرة ، وانتظار فشل المؤتمر من قبل الامبراطورية .. وبهذا يشد بأكثير المتلقى إلى ساحة الصراع بعد أن قدم له بالصراعات الداخلية داخل الامبراطورية والذى كان يقوم على الانتظار الخاص - إن صبح التعبير .

وزير الدفاع : المؤتمر قرر فى إحدى جلساته السية وجوب تصفية الامبراطورية البريطانية، باعتبارها قلعة الاستعمار الكبرى، ولا سبيل إلى استقرار السلام فى العالم مادامت قائمة .

سيركل : (لروبرت) ومن أجل هذا طرت لنا من مصر؟ أردت أن تستر فشلك فيها باختراع هذه الاتباء التافهة فقد هولت بها علينا لتصرفنا بها عن عجزك فى مصر وخيبتك ؟

روبرت : ياسيدى إن مؤتمر دلهى أشد خطرا من

سيركل : (مقاطعا) لاشأن لنا بمؤتمر دلهى ولا بغيره ! علينا أولا أن ننتهى من مصر .^(١٠)

كان الحوار السابق وسيركل فى حالة سكر بين، يردد هذه الكلمات التى تدل على العداء الشديد لمصر والمصريين ، يتجرع المزيد من الخمر والمزيد من الجعة، لينتهى الفصل الثانى وهو فى حالة هيسيرية - بعد أن شرب حتى الثمالة - فيصب جام غضبه على مصر والمصريين وبهذا يكشف عن العداء الكامل لأى حركة استقلالية معلنا تأييده المطلق لقيام دولة إسرائيل ، وبهذا الإعلان " أبيدوا مصر وامسحوها من الوجود . لا أمان على إسرائيل ما بقيت مصر ! .. هذه وصية المستر برنارد باروخ سيد أمريكا المطلق" يكمل الكاتب دائرة الصراع وذلك عن طريق الكشف عن عناصر الصراع

مجتمعة أو إن شئت الدقة عن جميع حلقاته (إنجلترا - إسرائيل - أمريكا) تمهيدا للخطوة التالية في الفصل الثالث .

يبدأ الفصل الثالث بداية ساخنة ، فقد خطا خط الصراع خطوة واسعة إلى الأمام - في ظل الانتظار - والانتظار هنا يأخذ سمة سياسية بحثه حيث تتساقط الدول الاستعمارية الكبرى في برائن المؤتمر - كما تتساقط أوراق الخريف على حد تعبير "ستيتلى" - فها هي فرنسا تسقط في أيدي الثوار تأييدا لمؤتمر دلهي الأمر الذي يجعل أعضاء الحكومة والبرلمان في الامبراطورية في حالة توتر وقلق شديدين ، ثم تعلن روسيا تأييدها للمؤتمر ليتحول انتظار الجميع إلى انتظار موقف أمريكا .

هنرى : زويدكما ... انتظرا حتى تعلن الولايات المتحدة أيضا تأييدها للمؤتمر .

تويلمان : (مغضبا) ماذا تقول ؟

ستيتلى : ماذا تقول يا مستر هنرى ؟

هنرى : لا تنظرا إلى شئ .. أنا مستعد أراهنكما على ذلك .

تويلمان : (ساخرا) لابد أنه سمع من زعيمه أوزوالد موزلى .

هنرى : كلا يا أبى ليس من أوزوالدموزلى ، بل من مجرى الحوادث .

ستيتليا : لا يا مستر هنرى . اما بعد تأييد روسيا للمؤتمر فمن المحال أن تؤيده الولايات المتحدة .

تويلمان : أجل أفهميه ياسيدتى .. فهمى هذا الغبي .

هنرى : تأييد روسيا للمؤتمر هو الذى أكد عندى أن الولايات المتحدة ستؤيده .^(١١)

ينتهى هذا الموقف بتأييد أمريكا للمؤتمر ، وهنا يتجه الصراع نحو الذروة ، حيث تقف الامبراطورية وحيدة تنتظر مصيرها فى وادٍ والعالم كله فى وادٍ آخر . تنهوى الامبراطورية داخليا . فتسقط هي الأخرى فى أيدي الثوار الذين يقررون القبض على رئيس الوزارة (سيركل) وجميع أعضاء البرلمان ، بل ومصادرة جميع ممتلكاتهم . يتكرر "سيركل" فى زى امرأة هربا من الثوار .. يختبئ عند صديقه القديم " ستيتلى " لينتهى الموقف بالقبض على الجميع بما فيهم " سيركل " بعد أن افترض أمره .

يصل الصراع إلى نقطة التآزم القصوى - نقطة الذروة - في بداية الفصل الرابع حيث يودع السياسيون القدامى في السجن، والامبراطورية تعرض للبيع في المزاد !! بل والجزيرة نفسها ، والجميع ينتظرون !

تويلمان : لا تزعجلى من نومى .

ستيتلى : ما أعجب أمرك.. أسمسم الدنيسا جاءت تبيع بلادنا وتشتريها فى المزاد ، وأنت تغط فى نومك ؟

تويلمان : ما شأنى؟ قد انتهوا من بيعها أمس فى مزادهم اللعين . فماذا تريدنى أن أصنع ؟

ستيتلى : انتهوا أمس من بيع الامبراطورية .. ولكنهم اليوم يعرضون الجزيرة فى المزاد ... يبيعون بريطانيا العظمى ذاتها .. !!

تويلمان : دعهم يبيعونها .. إنها ليست باغلى من الامبراطورية ليفعلوا بها ماشاءوا.

ليس لى بها شأن ... دعنى فى نومى ... دعنى دعنى . (١٢)

هذا الاستسلام التام من قبل " تويلمان " يؤكد مدى الضياع السذى تعيش فيه الامبراطورية على المستوى المادى والمعنوى !! وأمام هذا الضياع لا يجد الثوار بدا من جمع الأموال لينقذوا الجزيرة من الضياع ويشتروا حريتها . فيصادرون أموال الساسة القدامى . جميع الأطراف ينتظرون الساسة القدامى ينتظرون الإفراج عنهم والثوار ينتظرون تخلص الجزيرة قبل أن تباع فى المزاد بعد أن بيع كل شىء فيها، وتخلت عنها جميع الدول الكبرى بما فيها أمريكا ... يصل الأمر إلى حد بيع الاسطول !!

تويلمان : أين أسهمها فى الشركات ، وأين سنداتها المالية ؟

هنرى : قد بيعت فى المزاد .

ستيتلى : أين مصالحها ومعاملها؟

هنرى : بيعت جميعا .

تويلمان : والاسطول ؟

هنرى : قد بيع أيضا .

ستيتلى : ياويلنا ... حتى الأسطول . (١٣)

ضياع الأسطول يعنى ضياع الامبراطورية التى اطلق عليها يوما " سيدة البحار" !!

وإمل باكثر بهذا التصوير يريد أن يعكس مدى الانتصار الذى حققه مؤتمر دلهى حيث تحالفت جميع الدول ضد الاستعمار بجميع أشكاله .. وكأنه - المؤتمر - هو الحل الذى يطرحه باكثر بوعيه السياسى من خلال قراءته للأحداث، فتخيل أن هناك مؤتمرا يعقد فى دلهى تتحالف فيه الدول الآسيوية والأفريقية لتصبح ندا قويا لجميع القوى الاستعمارية، وبهذا تتمكن من الحصول على حريتها واستقلالها .

وهذا التصوير للموقف - على ما فيه من مبالغة - ليس من الممكن ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا رئيسا من أبعاده سواء على مستوى الشخصوى داخل النص أو على مستوى القضية المطروحة بشقيها العام والخاص ؟ بلى، والدليل على ذلك أن نبوءة الكاتب قد تحققت بعد ذلك بثلاثة أعوام ، وبدلا من العقاد المؤتمر فى دلهى انعقد فى "باندونج" باندونيسيا وهى دولة آسيوية، وكان مؤتمر باندونج قد عقد فى أبريل سنة ١٩٥٥، وقد حضرت فيه سبع وعشرون دولة أفروآسيوية^(١٠) وكان من مقررات المؤتمر [إعلان سيادة الدول وحققها فى تقرير قضاياها بنفسها، ومحاربة التمييز العنصرى لتحقيق المساواة بين جميع الأجناس والقوميات واحترام سيادة كل دولة والاعتراف لها بحقها فى الدفاع عن نفسها، تقديم الحلول السلمية على ما سواها فى المنازعات، مساندة حقوق العرب فى فلسطين، شجب الاستعمار الفرنسى فى المغرب العربى ، تنسيق اقتصادى وثقافى متمر بين دول المؤتمر، أى مساعدات خارجية لأنتم إلا عن طريق البنك الدولى للتعمير والإنماء ، الحد من تطوير الأسلحة النووية ، التقيد بشرعية الأمم المتحدة فيما يتعلق بحقوق الإنسان]^(١١).

وفى ظل انتظار المشتري الذى سيشتري الجزيرة، يؤكد باكثر على ضرورة الحل المطروح "مؤتمر دلهى" وذلك عندما لايجزو أحد على دخول المزاد إلا القوتان الأعظم ، القادمتان بقوة روسيا وأمريكا وعندما يبلغ التنافس بينهما مداه تتدخل دول الكتلة الثالثة - دول المؤتمر - للحيلولة دون ذلك ، لأن ذلك يتعارض مع قرارات المؤتمر ١١ الأمر الذى يعمق أهمية الحل المطروح من قبل الكاتب .

تويلمان : ياللمذلة والهوان . هذه الدول التى كانت من مستعمراتنا صارت اليوم تقضى فى أمرنا وتفصل .

هنرى : من حسن حظنا وحظ العالم وجود هذه الكتلة الثالثة ... ولولاها لصار الشعب البريطانى وشعوب الامبراطورية كلها عبيدا للروس والأمريكان

عارضت في بيعها بشدة ، واحتجت بأن ذلك يخالف ميثاق مؤتمر دلسهي .
الذي حرم الاستعمار تحريرا باتا بكل صوره وألوانه . (١٥)

لايكتفى باكثر بهذه النهاية للصراع والتي لا تخلو من خطابية ومباشرة في الحقيقة
يمكن أن بغض الناقد الطرف عنها إذا وضع في الاعتبار مدى التزام الكاتب بقضايا
مجتمعة السياسة ، ولذا فقد سخر باكثر كل امكانيات الكوميديا في نهاية الفصل الرابع
عندما عرض " سيركل " للبيع باعتباره أثرا ، ومن خلال عملية البيع هذه يعرض باكثر
نبوءة أخرى وهي انتظار زوال اسرائيل وهذه القضية كانت هي شغله الشاغل في كثير
من الأعمال الدرامية على سبيل المثال " شيلوك الجديدة " و " شعب الله المختار " و " إله
اسرائيل " وإن كانت هذه النبوءة لم تتحقق حتى الآن !!
سيركل : ... بيعوني ليهود فلسطين .

الأول : لكن لم يعد في فلسطين اليوم يهود.

سيركل : ويلهم . . كيف تركوا دولتهم هناك .

الأول : ما تركوها بل أخذوها معهم ضمن الأمتعة !

سيركل : وا مصيبتاه . . . ونكبتها . . . آه وا حسرتاه عليك يا اسرائيل . . كل خطب
بعدك يهون . . خذوني الآن حيث شئتم وافعلوا بي ما تريدون . (١٦)

ينتهي المطاف باقتراحهم بيعه إلى روسيا !! وتنتهي المسرحية بالتبشير من قبل
الكاتب بعالم تسوده الإنسانية والمحبة والسلام في ظل القوة الجديدة القادمة إلى العالم ..
الكتلة الثالثة .

٣-٢

يعتبر عام ١٩٥٦م من أهم الأعوام التي شهدت أحداثا سياسية بعد الثورة ، هذه
الأحداث أثرت على مسار الثورة ، ففي بدايته تم جلاء القوات البريطانية عن مصر وفيه
أيضا جرت [مفاوضات بين مصر والبنك الدولي للإنشاء والتعمير وتم الاتفاق المبدئي
معه على عقد بقرض لمصر بمبلغ ٢٠٠ مليون دولار سحب منه عند الحاجة لإنشاء السد
العالي] (١٧) ثم فشلت المفاوضات مع البنك الدولي الأمر الذي أدى إلى القرار الخاص
بتأميم قناة السويس والذي يمثل [نقطة تحول خطيرة في تاريخ مصر ، وتاريخ الثورة .
بل وتاريخ الشعوب التي تكافح من أجل حريتها واستقلالها] (١٨) . وسارت الأحداث بعد
ذلك في سرعة متلاحقة ، حيث بدأ العدوان الثلاثي بهجوم اسرائيل على الحدود المصرية،

ثم تلاه مباشرة اقتحامها للأراضي المصرية، ثم الإنذار الفرنسي البيرطاني لـ ٣٠ أكتوبر ٥٦ وكان موجها إلى مصر واسرائيل لإيقاف جميع العمليات، وتضمن وجوب قبول مصر إحتلال فرنسا وبريطانيا للمواقع الرئيسية على القنال في غضون ١٢ ساعة، لكن مصر رفضت الإنذار وكان العدوان الذي تصدت له مصر كلها وقد ظهر الشعب بروح وطنية عالية حيث قامت المقاومة الشعبية في مدن القنال بمواجهة العدوان .

وكان هذا الحدث السياسي الهام هو المنطلق الرئيس الذي انطلق منه يوسف إدريس في مسرحيته " اللحظة الحرجة " ولعل عنوانها يعكس مضمونها على مستوى النص وعلى مستوى الواقع على السواء. والمسرحية تدور حول أسرة صغيرة تعيش في بورسعيد قبل وأثناء العدوان الثلاثي الأب " الحاج نصار " حرق صغير استطاع بعد رحلة كفاح أن يلتحق ورشة نجارة صغيرة يعاونه فيها الابن الأكبر " مسعد " الذي كان ضحية الأسيرة حيث لم يكمل تعليمه من أجل إتاحة الفرصة للابن الأصغر " سعد " الطالب بكلية الهندسة ومعقد آمال الأسرة ، وبعد التأميم يلتحق " سعد " بمعسكر للتدريب العسكري استعدادا للمعركة المنتظرة ، الأمر الذي يغضب أباه وأمه ويحدث الهجوم الإسرائيلي، فيقرر " سعد " السفر مع زميله " سامح " إلى خط المواجهة في العريش .

وهنا تتأزم أحداث المسرحية بين معارضة الأب وبين رغبة الابن في الذهاب إلى المعركة، الأمر الذي يجعل الأب يتحارب على الابن " سعد " حتى يدخله حجرته مغلقا بابها عليه ، وبعد عدة حوارات بين الأب خارج الحجرة والابن داخل الحجرة تبين وجهة نظر كل منهما في مفهوم الوطن والوطنية... الخ يتضح أن الباب كان غير محكم الإغلاق بل وفي وسع طفل أن يفتحه لو أراد، وبينما يظل " مسعد " حبس الحجرة التي يمكن فتحها بسهولة !! يندفع " مسعد " الابن الأكبر إلى ساحة المعركة ضاربا بكلام أبيه عرض الحائط، وتخرج أختهم "كوثر" تحمل المياه إلى المنازل وتؤدي دورها في المعركة ، وتتوالى المناقشات بين " سعد " وأبيه حتى يعود مسعد جريحا ويدخل حجرته لينام ، فيغلق الأب عليه الباب، أيضا ، ظانا بأن ابنه قد أصبح الآن في مأمن من الأعداء الذين يدمرون المدينة ويقتلون أبناءها في الخارج!! حتى يأتي الجنود الانجليز لتفتيش المنازل بحثا عن رجال المقاومة ويقتل أحدهم " الحاج نصار " وهو يصلي ويحاول سعد أن يخفي داخل الحجرة المغلقة مترددا في أي محاولة للخروج متذعرا بأن الباب مغلق !! وتأتي أختهم الصغرى "سوسن" باكية تفتح الباب المغلق بسهولة!! فيخرج "سعد" فيجد أباه قتيلا ، فيقسم على الأخذ بالثأر مطلقا أول رصاصة من مسدس أبيه - بعد تردد - على صدر أحد الجنود

الانجليز ، ثم ينطلق إلى المعركة يسانده تشجيع أخيه وتشجيعه زغاريد أمه التي تعلن أن أباه لم يمت .

يرى بعض النقاد [أن العمل ليس من أدب المعركة ، وهو إذا قال شيئاً عن القضية الوطنية فإنما ليس هذا هو هدفه الأول، وإنما يتناول البطولة كفعل إنساني يتحقق كما يتحقق أى فعل إنساني آخر ببذل الجهد ومواجهة العقبات ومواصلة التقدم] (١٩) ولكننى أرى أن النص وإن تناول البطولة كفعل إنساني فإنما تناوله من خلال حدث سياسي يمثل نقطة تحول فى تاريخ الثورة المصرية ومن ثم فى تاريخ كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار أى أن هناك خطين من خطوط الصراع داخل النص ، يسيران معاً فى شكل متواز طوال الفصل الأول والثانى لكنهما يتقابلان فى النهاية، أحدهما يمثل القضية الخاصة متمثلاً فى الصراع الداخلى فى شخصية البطل (سعد) ومحاولة تمرده على الواقع المحيط به عن طريق إثبات ذاته ومحاولة اختبار قدرته على الفعل ، والثانى يمثل القضية العامة - إن صح التعبير - متمثلاً فى الصراع بين الشعب والاستعمار .

ويكون الخط الثانى هو المحرك للخط الأول على امتداد النص ويلتقيان فى النهاية عندما تلتحم القضية الخاصة بالقضية العامة .. أى عندما يتخلى البطل " سعد " عن الجبن والخوف والتردد ، ويستطيع أن يمسك المسدس بيده ويطلق أول رصاصة انتقاماً لأبيه ينطلق إلى أرض المعركة مواجهاً الأعداء من أجل تحرير الوطن . ومن ثم يمكن القول بأن النص مهما فسر على أى وجه من الوجوه فإنه يقوم على حدث سياسي هام ، وسيتضح ذلك عندما يحاول البحث رصد ظاهرة الانتظار داخل العمل.

يمكن ملاحظة الانتظار منذ بداية المسرحية فى شكل إشارات من الأم أو الأب إلى مايقوم به (سعد) من تدريبات مع كتائب الطلبة فى معسكرات المقاومة الشعبية الأمر الذى يعكس ضيق الأب وضجره وخوف الأم على معقد آمالهما، وهذا الخوف من قبل الأب والأم يوضح المكونات النفسية التى أثرت فى تكوين "سعد" فجعلت منه إنساناً جبناً لايقدر على المواجهة ، فهو على الرغم من إدراكه التام لجوهر القضية الوطنية وإيمانه العميق بالوطن بيد أنه لايملك القدرة على الفعل نتيجة لمكوناته النفسية التى تتضح منذ بداية المسرحية .

سعد : (منفجراً) يا عالم علمتونا الجبن ... يا عالم خليت الدنيا تركبنا وتهز رجلينا . الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب .. أمهات زى الأسود بيطلعوا رجالة ،

وأنتم هنا شاطرين تكسروا مقاديلنا طول عمركم عايشين في ذل وعاوزين تذلونا
معاكم . اسمعى ياولية .. تلاته بالله العظيم أنا بسادرب وح ادرب وح احارب ،
وانشاء الله يتهد البيت ده فوق رؤسكم . (يكمل انتظاره بسكوت مفاجيء وينظر لها
شذرا)

هنية : (مغيرة طريققتها) يابنى أنا أمك .

سعد : أمي ماتيهطنيش .

هنية : أنا خايف عليك ياابنى ، هوده حرام كمان ؟ قلب الأم يا ابني .

سعد : لو كل الأمهات قالوا لأولادهم كده ، مين يدافع عن بلدنا ؟ (٢٠)

وواضح مافى الحوار السابق بين (سعد) و (أمه) من بوادر التردد فى شخصية
الابن نتيجة للجو المحيط به والحرص الشديد عليه من قبل الأم ، يزداد هذا التلميح
وضوحا عندما يدخل سعد فى مناقشات حول المعركة مع الأب تدل على فهم عميق من
جانب "الابن" ونظرة استسلامية من جانب الأب ملبعتها الحرص الشديد على الابن .
سعد : بنستعد للمعركة .

نصار : معركة إيه ؟

سعد : الله ! مانت عارف كل حاجة ياابا .. مش عاوزين يهجموا على مصر عشان
أمننا القنال ؟

نصار : وعشان أمننا القنال يهجموا علينا ؟

سعد : انت بتسألنى أنا ؟ ماتسألهم هم .

نصار : هم ؟ هم البعدا لو كانوا عاوزين زى انت ما بتقول يهجموا ، ماهجموش ليه
من زمان ؟ ماعملوهاش ليه من ساعتها ؟ مستئين إيه ؟

سعد : يستعدوا .. فاحنا رخرين لازم نستعد

نصار : الكلام ده بيقى صحيح لما يكون فيه قدامك عدو انت شايفه وهو
شايك - إنما هم فين الأعداء دول ؟

سعد : فى قبرص واسرائيل وبريطانيا .

نصار : ماهم طول عمرهم فى قبرص واسرائيل وبريطانيا ماهجموش علينا ليه؟

سعد : أصل شوف ياابا... إجنبا استقلالنا دلوقتى وبدينا نقوى الاستعمار مش عايز
كده ، عايزين يرجعوا تانى يحتلونا.

نصار : ولما هم يا حضرت عايزين يرجعوا كانوا طلعا من هنا ليه؟
سعد : احنا طردناهم (٢١)

والانتظار هنا واضح ، سعد ينتظر المعركة القادمة - ليثبت لنفسه أنه ليس جبانا-
عن تحليل وعمق وفهم والأب ينتظر أيضا لكنه عن استسلام وتظاهر بعدم الفهم والادراك
من أجل ابنه، فهو ينتظر ابتعاد الابن عن مجموعات الفدائيين ومعسكرات التدريب
محاولا إقناعه بأن الأعداء لا يمكن أن يهجموا أبدا (كل تهديداتهم تهويش فى تهويش
اسألني أنا) وهذا الموقف - وغيره كثير داخل العمل - يعمق صفة الجبن والتردد داخل
نفس "سعد" . الأمر الذى يجعله بعد ذلك وقرب النهاية حائرا بين
(الطاعة)و(التمرد) طاعة الوالدين كقيمة خلقية والتمرد عليها من أجل قيمة أخرى (حب
الوطن) ولعل تنشئة الإنسان المصرى بل والعربى على قيمة الطاعة تمثل بعدا من
مكونات شخصية سعد حيث يعيش فى مجتمع يركز فى التنشئة على الطاعة كقيمة خلقية
 واجتماعية ويعمل على غرسها بطريقة راسخة حتى تصبح فى النهاية جزءا لا يتجزأ من
تركيبه المعنوى... فى البيت وفى المدرسة وفى العمل وفى علاقته بالمجتمع وهكذا فى
كل مجال من مجالات الحياة [يجد الإنسان العربى مبدأ الطاعة مفروضا عليه ، يدفعه إلى
المسايرة والخضوع والاستسلام ويقضى على كل امكانات التفرد والتمرد فى شخصيته .
فالطاعة تحاصرنا من كل جانب، وتلازمنا فى جميع مراحل حياتنا، وتفرض نفسها حتى
على من يدعون الثورية فى مجتمعاتنا] (٢٢) *

تتضح ظاهرة الانتظار فى الفصل الثانى حيث يظهر " سعد " مترددا ، وهذا التردد
هو الذى يبرز الصراع الداخلى فى شخصية "سعد" وهو حيرة سعد بين الإيمان الكامل
بالقضية وبين القدرة على الفعل ، ولذا يمكن القول : بأن شخصية سعد شخصية متوترة
دراميا الأمر الذى ينعكس بطبيعة الحال على الدراما ككل.

سعد : مش دى اللحظة اللي بنستعد لها من زمان ؟ أهى جاتك لحد عندك ...سامح
اياك تكون خايف؟

سامح : أنا ؟ هو ده معقول أخاف من إيه ؟ دكها ح يكون معاه بندقية وأنا معايا بندقية
أخاف منه ليه ؟

(ويضحك ، وكأنه تذكر شيئا) مش انت اللي كنت دائما تقول إن الإنسان يجب أن يكون أشجع م الحيوانات ؟ والحيوانات ما بتخفش من بعضها .. عمر أسد ما خاف من أسد ، ولا القطة بتخاف م القطة فاشمعنى الراجل يخاف م راجل زيه ؟

سعد : (مبتسما) تخاف ليضربك .

سامح : (بحماس) أضربه قبل ما يضربنى .

سعد : يمكن هو اللي يضرب الأول .

سامح : أنا أكيد اللي ح يضرب الأول .

سعد : تضمن منين ؟

سامح : لأن هو اللي ح يخاف الأول ، واللى يخاف الأول رصاصته تطلع الآخر .

سعد : وايش ضملك إن رصاصته تطلع الآخر ؟

سامح : مش فاكر الضهر ؟ وانت متحمس وبتقول : أنا مش ممكن

أخاف أنا الأقوى ؟ هو جاي بـ... رة يادى وأنا بدافع عنها ، هو غريب وأنا

فى أرضى . هو بيحارب بماهية وأنا بيحارب بإيمان ؟ هو اللي ح يخاف

الأول ؟ (٢٣)

ومن الحوار السابق يتضح مايعانية سعد ، إن مشكلته الحقيقية هى الخوف والقلق

ولذا فهو يسقط مشاعر خوفه وقلقه على صديقه "سامح" محاولا البحث عن تبرير لها ،

وخوف سعد خوف من نوع خاص [خوف من الخوف ، خوف ذو طبيعة مركبة] (٢٤)

يظل الانتظار فى النص يأخذ هذا الشكل - الحيرة بين الإيمان والرعي الكاملين

بمعنى الواجب والوطن وبين القدرة على الفعل - وقد تبدو فى بعض اللحظات مخايل

مقاومة للجبن من قبل سعد بيد أنها سرعان ما تتبدد بسبب انتظاره وتردده.

يقرر سعد الخروج فى الساعة الثانية بعد منتصف الليل مع زميله "سامح" للذهاب

إلى العريش ضمن استعدادات المقاومة الشعبية لمواجهة العدوان ، وعلى سعد أن يواجه

نفسه قبل أن يواجه أباه أو أخاه أو أى إنسان آخر ، عليه أن يقرر قرارا حاسما ، ولكنه لم

يصل بعد إلى قرار نتيجة لجبنه وتردده - الأمر الذى يدفعه إلى إخبار أخيه الأكبر "مسعد"

بما عزم عليه هو وصاحبه سائلا إياه : هل يخبر أباه ؟ أم لا يخبره ويسافر فجأة ؟ ١١٢ .

ولأن "مسعد" إنسان سوى ، عملى ، لايحب فلسفة الأمور ، ولا يعانى مما يعانى به سعد من

حيرة وقلق ، يؤيد ذهابه ناصحا " سعد " بعدم اخبار أبيه طالبا منه أن يخفض صوته حتى

لا يسمعه أبوه - وكان سعد يرفع صوته متعمدا - " طب طب وطى حرك لحسن أبوك
يسمع لا تلحق تروح ولا تيجي ". التردد واضح وهو مرتبط بشكل أو بآخر بالانتظار ،
والانتظار هنا يزيد من توتر الشخصية وحيرتها الأمر الذي ينعكس على الحدث ذاته ، لها
هو " سعد " كبطل يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، يقدمها لأنه يؤمن إيمانا تاما بالقضية
الوطنية وبعادتها ، ويؤخرها لأنه جبان يفقد القدرة على الفعل . ومما يعمق الشعور
بمأساة سعد أن سعد نفسه يدرك ذلك تماما 11

مسعد : طب وانت خارج تحاسب قوى . أوعى تعمل صوت لحسن الراجل يصحى
ويحوشك وأنا ح تلقانى مستنيك ع المحطة .. حافظ على نفسك ياباشمهندس
وارجع لنا سليم ... ربنا معاك .
(ويصارع سعد نفسه بمخاوفه).

سعد : (يهم بالنداء عليه) يامسعد (ولكنه يعدل عن النداء ويتمشى قليلا فى الصالة حتى
يصل إلى مرآة الشماعة فيحرق فى صورته ويحدث نفسه) . تعرف المشكلة إيه
ياسعد ؟ انت مش خايف .. كل الحكاية إنك خايف لحسن ساعة الجد تخاف ..
صحيح انت خايف لتخاف فعلا أنا حاسس بكده .. حاسس كأن الدنيا مغيمة
خوف وكلها ح تمطر .. ولوا لازم أقاوم كل ده . منين جالى إحساسى ده ؟
منين ؟ بس معلش الفار ما بيخفش م الفار والأسد ما بيخافش م الأسد
وأنا مش حاخاف دا ضعف سخيف لازم اتخلص منه . تحيا مصر يا وله . (٢٥)

وواضح ما فى " منولوج " سعد من قلق وتوتر وانتظار يبرز الصراع الداخلي
للشخصية ، وفي ظل توتر الشخصية المنتظرة -سعد- يلجأ يوسف إدريس إلى ما يمكن
تسميته " بالترويح الكوميدي " [وهو قيام الكاتب بنقل المتلقي إلى تفاصيل أخرى واتجاه آخر
لكنها ترتبط بشكل أو بآخر بالحدث الرئيسي فى. الدراما]. (٢٦) هذا الترويح يتمثل فى
الحوار الطويل بين مسعد وزوجته " فردوس " ويمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاده ،
حيث فردوس تنتظر قيام المعركة ومن ثم تريد الذهاب الي بيت أبيها خوفا من
الإنذار والحرب .

الأمر الذي يجعل الأب يستيقظ استيقاظا كاملا - وكان قد استيقظ من قبل على
صوت سعد " المرتفع عن عمد - تحدث مواجهة بين الاب وابنه "سعد " ومناقشات طويلة
تصل إلى حد التشابك بالأيدى بينهما !! .. فيلجأ إلى خديعة مأكرة وهى إيهام الابن بالتسليم

بوجهة نظره ويطالبه بالبقاء في غرفته حتي يرتدي ملابس ليذهب معه لوداعه علي المحطة ، ثم يغلق عليه الباب بالمفتاح !! وهنا يبدو الانتظار واضحا سعد خلف الباب والاب أمام الباب والحوار مستمر بينهما والمناقشات تحتد من جديد وسعد ينتظر خلف الباب وهو يعرف تماما ان الباب ليس محكم الغلق !! وكأنه وجد مبررا لعدم خروجه إلى المعركة و كأنه يقول [إنني لست جباناً ، وأنا لا أضع نفسي من الخروج إلى المعركة ، لكن هذا الباب المغلق هو الذي يمنعني] (٢٧)

والمفارقة العجيبة أن الأب يحاول أن يغذي هذا الشعور في ابنه عن طريق إياهمه بأن الباب قوي ومحكم الرتاج وإذا أراد أن يثبت الابن عكس ذلك فليحاول كسر الباب !!
نصار : إن كنت جدع اكسره انت مش عايز تثبت انك راجل ؟
اكسره إن كنت راجل .

سعد : (وهو ينهال خبطا علي الباب ودفعاً) افتح بقولك ، وديني ارمي نفسي م الشباك .
نصار : داحديده ما يفوتشي دراع . ارمي .
سعد: افتح يا حاج نصار .. افتح بقولك .. دامش شغل رجاله دا شغل جبانات. .
افتح يا جبان ..

نصار : انا جبان يا ابني معلش. بكره لما تخلف تعرف انا عملت كده ليه . . وساعتها حتعرف إن أبوك ما كانش بيعمل كده لأنه جبان (يتوج كلامه الأخير بهد ير مدافع من الخارج) . (٢٨)

بالحوار السابق ينتهي الفصل الثاني ، ولعله من الممكن ملاحظة الانتظار عن الشخصيتين علي ما في كلمات سعد التي يوجهها لابييه متهما إياه بالجبن فهو يسقط حديثه عن نفسه ورؤيته لها علي ابيه بينما الاب يؤكد أنه إنما فعل ذلك من منطق حرص الأب علي امله الوحيد في الحياة وهو ابنه .

يبدأ الفصل الثالث مع ارتفاع خط الصراع حيث الطائرات والمدافع دمرت مدينة بورسعيد بينما سعد داخل الحجرة خلف الباب والأب خارج الحجرة يحرس الباب وكلاهما ينتظر في حيرة وقلق !!

هنية : من امبارح يا راجل وانا صوتي اتبجح . وكل الناس هاجرت واحنا قاعدين
نعمل ايه ؟

نصار : خليهـم يها جروا .

هنية : والنبي انت لازم جري لك حاجة .

نصار : الناس هم اللي جري لهم يا هنية حد يسيب بيته في الوقت ده ؟ بقي

الفسحة نتفسيها في بلدنا ووقت الزنقه نسيبها ونجري؟ بيتنا ده نسيبه ونروح

فين ؟ نسيب بيتنا ده يا هنية ؟

هنية : ونستني ونموت ؟

نصار : نموت هنا ؟ زي بعضه. دا الواحد اذا عاش في حته تانية كانه ما عاش واذا

مات هنا كانه مامتش. (٢٩)

من خلال الحوار السابق بين "هنية" الأم و"نصار" الأب يتضح الانتظار . .

حيث يصر نصار علي البقاء علي الرغم من التناقض الواضح في كلامه حيث يريد البقاء

ولا يريد لابنه الخروج للقتال !!- وفي اثناء الحوار تكشف الأم الحقيقيه للأب مؤكدة له أن

الباب ليس محكم الرتاج وفي وسع "سوسن" .. الطفلة الصغيرة ان تفتحه ،ليس هذا فقط بل

وجميع افراد الاسرة يعرفون ذلك، وإن كان يوسف إدريس حاول أن يجعل المتلقي يعيش

في شك بالنسبة لمعرفة سعد بهذه الحقيقة مستخدما ارشاداته كمؤلف والتي تنص علي

محاولات سعد الطرق علي الباب ودفعه بعنف .

سعد : (يخبط علي الباب بشدة) افتحوا يا غجر .

هنية : كفاية بقي يا سعد ،كفاية يا خويا زمانك عورت ايديك.

نصار : أنت عارفه كويس يا هنية إنه ما يعرفشى حكاية الكالون دي؟

هنية : وحا اعرف منين يا نصار ؟ ما كل الولاد عارفين إن ما فيش في بيتنا كالون

سليم . أنا داخله اشوف لكم لقمة . (٣٠)

وعلي الرغم من محاولات الكاتب اضعفاء صفة الشك بمعرفة سعد أن الباب لم يكن

محكم الرتاج لكنه من الممكن استنتاج الحقيقة من خلال موقف سعد العام منذ بداية

الدراما، بل ومن خلال كلام الأم في الحوار السابق حيث التناقض بين كلامها في اول

الحوار (كفاية يا خويا . . زمانك عورت ايديك) وكلامها في نهاية الحوار (كل الولاد

عارفين إن ما فيش في بيتنا كالون سليم).

فمن خلال هذا التناقض ،ومن خلال الموقف العام لشخصية سعد يمكن الجزم بأنه

كان يعرف تلك الحقيقة - الباب غير محكم الرتاج- يؤكد هذا الجزم وجود مسدس في يد

سعد كان يمكنه - لو اراد ذلك - ان يفتح الباب ويحطمه بطلقة واحدة منه !! . وهنا يسهم

الانتظار في ابراز السمات النفسية للشخصية ، وهذه السمات على المستوى الخاص تسهم في تحريك الصراع على المستوى العام، فتجعل المتلقي يسأل. هل من الممكن ان يفتح سعد الباب ويخرج الي المعركة كما خرج مسعد رغم انف أبيه ؟ هل يعرف سعد أن الباب مفتوح ؟ وإذا كان يعرف فلماذا لم يخرج ؟ وإذا خرج ماذا يفعل وهو المتردد منذ البداية ؟! وهذا بدوره يسهم في توتر المتلقي ذاته ويجعله في حالة ترقب وانتظار أيضا لما سوف يسفر عنه هذا الموقف. وهذه نقطة في رأي- تحسب للكاتب. يزداد هذا التوتر عندما يخرج جميع من في البيت ، الأم تخرج من أجل مساعدة جارتها في الولادة وقبلها خرجت "كوثر" لمساعدة الفدائين وخرج مسعد الي القتال ، ولم يبق في البيت سوى نصار و"سوسن" الطفلة الصغيرة وسعد حبيب الحجرة ذات الباب المفتوح !! يعمق هذا التوتر عودة مسعد جريحا بعد أن قاتل الانجليز مما يدفع المتلقي إلى المقارنة بين موقف "مسعد" الذي لم يكمل تعليمه وبين موقف "سعد" المتعلم طالب الهندسة !!

نصار : وحاربت إزاي ؟

مسعد : زى الناس مابتحارب .

نصار : كنت بتضرب نار ؟

مسعد : أيوه كنت بضرب نار .

نصار : وعرفت تضرب ؟

مسعد : عرفت .

نصار : ضربت إزاي وانت ماتعلمتش ؟

مسعد : اتعلمت وأنا بضرب ؟

نصار : قتلت حد ؟

مسعد : قتلت . (٣١)

إن اندفاع مسعد إلى المعركة كان تلقائيا ، إيمانا منه بالواجب الوطنى ولأنه لا يعاني مما يعانيه سعد من خوف يجعله يكمن خلف الباب المفتوح ، وبوصول "مسعد" جريحا يفرح الأب ويدخله الحجرة مغلقا باب حجرته عليه [الحمد لله (يقبل يديه ظاهرا وباطنا) ألف حمد ليك يارب ألف حمد . الهوجة دى كلها والولاد الاتنين تحت باطى آدى سعد وادى مسعد] يقرر الأب أن يصلى ركعتي شكر لله على سلامة ابنيه ، ولكن

الانتظار مستمر .. فالأب لا يزال مستسلما وسعد لا يزال يهذى من وراء الباب المفتوح
يتضح ذلك من خلال هذا الحوار حول دخول الانجليز المنازل باحثين عن الفدائيين .
نصار : ايه الكلام الفارغ اللي بتقوله ده ؟ دى حاجة تخش العقل ؟ هو طول ما الواحد
ملازم بيته ايه اللي يجيب له الانجليز ؟ دا البيت ماخرجش منه ولا طاقسة
... بيجوا منين ؟ ماهو تعمل حسابك يابنتى .. خديها قاعدة على ميزان المية
مادام ماتأذيش حد .. ماحدش يأنكى .

سعد : يارب بيجوا . دا تبقى هي اللحظة اللي عمرى باتمناها.. بس لو أطول
رقبة واحد فيهم! (٣٢)

يفتح الانجليز البيت، وعندما يسمع سعد أصواتهم لايشغل باله - وهو الذى
ينتظرهم كما يدعى - سوى طريقة إنقاذ نفسه.

سعد : (يشهق) دول جم . (ينظر من ثقب الباب) دا بيدور ع الفدائيين ... دا بيدور
علينا. آه يابن الكلب اقتلك إزاي دلوقتى ؟ والباب مقفل ؟ أخطر شىء الهدوم
(يخلع ملابسه العسكرية بسرعة ويرتدى جلبابا من جلابيب أبيه ويخفى الملابس
العسكرية أسفل الدولاب) لازم استخبى.. فين بس ياناس ؟ (ينظر بعينين
زائغتين إلى محتويات الحجرة) الدولاب (يفتح الدولاب) مسدس بابا أه
تضربه ياواد؟ بس إزاي؟! إذا غلطت فى النيشان ضعت انت وضاع أبوك.(يخفى
المسدس مع الملابس أسفل الدولاب ثم يدخل فى الدولاب ويقفل على نفسه). (٣٣)
إن دخول سعد إلى " الدولاب " إنما يؤكد أنه على علم تام بأن الباب مفتوح وليس
مغلقا !! لكنه سرعان ما يغير مكانه من الدولاب إلى تحت السرير، وكلما يحتد الحوار بين
الأب وبين الجندي فى الخارج يزداد توتر سعد فى الداخل حيث يقرر الخروج من تحت
السرير .

سعد : آه لو كان الباب مفتوح كنت وريتك شغلك يابن اللثيمة
(يدخل تحت السرير) .

جورج : (لنصار) انطق ياغبى ايدكم إلى أعلى. حركة واحدة وأطلق النار .
سعد : (خارجا من تحت السرير) بسهولة يلاقيك تحت السرير.. أحسن طريقة تنام ع
السرير ده وتعمل عيان (يصعد إلى الفراش ويستلقى) بس مش عيبه دى ؟
معلش . حاسب أوعى تطلع صوت لحسن يضيع أبوك . (٣٤)

والموقف السابق يعكس توتر سعد - فى ظل الانتظار - الأمر الذى يضيف على الحدث ككل سمة التوتر ، إضافة إلى تأكيد ماسبق أن أشرت إليه من أن الصراع الخارجى (نصار والجندى يحرك الصراع الداخلى (الصراع داخل سعد) وكلا الصراعين يمثل الانتظار بعدا من ابعادهما ! ؛ والصراعان يسيران - حتى هذه اللحظة - فى خطين متوازيين يدفع الأب حياته ثمنا لاستسلامه ؛ حيث يسقط قتيلًا - وهو يصلى - وعندهما فقط يفتح الباب و (تنفتح عيون سعد أيضا على خديعته لنفسه ؛ فيكتشف ان الباب كان مفتوحا امامه كى ينقذ أباه أو يدافع عنه لكنه هو الذى قتله) (٣٥) سعد : انا الى قتلتك يا بابا .

نصار : الى قتلنى يا بنى واحد انجليزى .

سعد : كنت اقدر افتح الباب بطلقه وأخرج له .

نصار : كنت قتلت نفسك وقتلتنى .

سعد : بس يرضيك انى اشتري حياتى بالخوف .

نصار : معلش ! وفيها ايه دى ؟ أصل الى رباك يا بنى كان ميت من الخوف على نفسك . يلعن أبو الى رباك . يلعن أبويا أنا إنما تعرف دلوقتى بس نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش تانى عيشة ثانية غير الى عشتها . أعيش ما أخافش . أعيش ما استحملش إهانة وأريكم تانى (٣٦)

ويرى بعض النقاد أن موقف سعد هذا يمثل خطأ البطل او سقطته [الخطأ الذى لا يمكن إصلاحه أو تداركه إلا لو عادت الحياة للأب الصريع] (٣٧) يحاول "سعد" التكفير عن هذا الخطأ بعد مناقشات طويلة مع أخيه-والأب ملقى صريعا - يتبادلان فيها الاتهامات بالجن، وبعد وصول الأم من الخارج وقد فوجئت بموت زوجها . يحاول سعد أن يطلق النار على رأسه "عارفين الرصاصة الأخيرة دى لمين ؟ .. لى للبطل كى تنتهى المأساة " لكنه يجبن ويرتمى فى أحضان أخيه . ولو كان سعد قد فعل ذلك لأصبح بطلا تراجيديا ولكن الأم تأمره بالأخذ بالثأر وإطلاق الرصاصة على الجندى الانجليزى العائد مرة أخرى للبحث عن الطفلة الصغيرة سوسن لأنها تشبه ابنته !! وبعد تردد يطلق سعد رصاصة على الجندى معلنا أنه قد تخلص من خوفه مقسما على الانتقام بعد أن اتحدت القضية الخاصة بالقضية العامة ، فيخرج إلى ساحة المعركة وسط زخاريد أمه التى تعلن أن "نصار" لم يمت (نصار أمه يابنات راجلى أمه.. زغر تو له، روح) وكانت الأم قد اعلنت من قبل ان جارتهم قد انجبت ولدا أسمته " نصار" ولعل فى هذا تبشير من الكاتب

بنصار جديد .. يمثل جيلا جديدا يتخلص من الخوف ويربى أبناءه على الشجاعة والإقدام.
ولعل هذه النهاية ترضى الشعور الوطنى لدى المتلقى بعد رحله الانتظار الطويلة.

٢ - ٤

لم تكن مسرحية "اللحظة الحرجة" هى المسرحية الوحيدة التى ارتبطت أحداثها بأحداث العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦م، وإنما كانت هناك أعمال درامية أخرى - وإن كان معظمها ينتمى إلى المسرحية ذات الفصل الواحد - على سبيل المثال "عفاريت الجبانة" لنعمان عاشور، و"صوت مصر" لألفريد فرج، و"معركة بور سعيد" لعبد الرحمن خليل، و"دنشواى الحمراء" لخليل الرحيمى، فقد توالى الأعمال الدرامية فى هذه الفترة - وهى فترة خصوبة بالنسبة لفن المسرح - وكان معظم هذه الأعمال يدور حول نقد الواقع الاجتماعى فى مصر قبل الثورة، أو يشير إلى التغيرات الاجتماعية التى حدثت فى المجتمع بعد الثورة ويرصدها - كما أشرت سابقا فى فصل الانتظار ظاهرة اجتماعية - ويمكن ملاحظة إشارة هنا أو هناك لنقد الواقع السياسى كما كان فى "سكة السلامة" مثلا - وفى ذات الوقت برز فرسان المسرح الشعبى مثل الشرفاوى فى مأساة جميلة "والقى". أضافت للمسرح المصرى سمة فكرية هامة هى [التوجه نحو النضال العربى ومن الناحية الفنية فقد كانت رائدة فى تطويع لغة الشعر الحديث للمسرح، أو التعبير عن المسرح بشعر يخرج عن العمود التقليدى الثقيل]^(٣٨) ثم "الفتى مهران" عام ١٩٦٦، ثم مأساة العلاج لعبد الصبور، أما على صعيد الدراما النثرية فقد إتجه معظم الكتاب إلى التاريخ أو التراث الشعبى والأساطير كى يستمدوا منها موضوعات ذات مضمون سياسى أو اجتماعى يناسب اللحظة التى يعيشونها، وكان ذلك إمعانا منهم فى التخفى من الرقابة ومن القهر السياسى^(٣٩).

ومعظم هذه الأعمال جذرت بشكل أو بآخر من قرب وقوع كارثة كبرى قادمة .. وكانت هذه الكارثة هى هزيمة يونيو ١٩٦٧. أصابت هزيمة يونيو ١٩٦٧ أو ما اصطلح على تسميتها بالنكسة المجتمع المصرى على مستوى جميع فئاته بحالة من الذهول، فقد كانت هذه الهزيمة أو النكسة نكسة على جميع المستويات عسكريا واجتماعيا وسياسيا. لقد أحدثت النكسة شرخا هائلا فى جدار المجتمع وكانت ضربة قاصمة بالغة التأثير للثورة وقادتها، وأظهرت بشكل واضح الفوضى والتسيب الذى كان يعيشه المجتمع، كما كشفت عن حالة اللامبالاة والانتهازية التى كانت تحياها بعض عناصر قيادة الثورة كما اكتشف

الشعب أنه كان يعيش فى وهم كاذب . لم يكن ذلك على مستوى المجتمع المصرى فحسب بل على مستوى المجتمع العربى الذى كان يعيش حالة من المد القومى - إن صح التعبير - لم يسبق لها مثيل ، وبدأ هذا المجتمع - بعد النكسة - يعيش فترة من [التمزق والقلق ، ينوء بحمله البشر ، واجتاحت مصر - قلبه النابض - عدد من الازمات والقلقل، وسيطر الشعور بالقهر والمذلة، وساد مناخ من الانهزامية والتوتر] ^(٣٩) وأصبح الشك هو الصورة المسيطرة، شك فى القيادة وشك فى الجيش بل شك فى قدرات الإنسان المصرى ككل. حالة استياء عام من النظام ومن السلطة التى وضعت نظاما عجيبا لاختيار المسئولين والأعوان ذلك هو [نظام الثقة لا الكفاءة ، فاستبعد أهل الخبرة لأنهم لم يكونوا موضع ثقة، الأمر الذى أدى إلى إسناد المناصب الحساسة فى الدولة لمن يوثق بهم من قبل النظام] ^(٤٠) ثم جاء بيان ٣٠ مارس الشهير والذى يعتبر خطة للعمل والإصلاح لما أفسدته النكسة أو - إن صح التعبير - لما أظهرته النكسة ، تقوم هذه الخطة على الدعوة إلى مزيد من الديمقراطية وإلى العمل على بناء جديد للدولة أساسه العلم ، ومن ثم إعادة تسليح الجيش.

وبدأ النظام يحاكم مؤسساته والمسئولين عنها ودراسة أسباب النكسة وأصبحت مصر تحاول [التخلص من أوضاع ما قبل النكسة ، تلك الأوضاع التى أسهمت فى الهزيمة.... وبصفة خاصة ما يتعلق منها بالحريات والممارسات الديمقراطية، ومراكز القوى] ^(٤١) أثرت هذه المحنة فى الأدب على اختلاف أجناسه شعرا ونثرا ، فجسد الأدب بشاعة اللحظة وحالة الفوضى التى كانت تحياها مصر ، فيكتب نجيب محفوظ " تحت المظلة" لتكون امتدادا لأعماله المكتوبة قبل النكسة والتى يمكن ملاحظة أنها تدق ناقوس الخطر - ثرثرة فوق النيل مثلا - ، ورواية (٦٧) لصنع الله إبراهيم ، وعلى مستوى القصة القصيرة " أيام الرعب " لجمال الغيطانى والتى نشرت ضمن مجموعة (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) .

وعلى مستوى الشعر أبدع أمل دنقل " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" والتى كتبها غداة الهزيمة مباشرة ، وكذلك قصيدته التى تحمل عنوان " فقرات من كتاب الموتى " وعلى مستوى الدراما الشعرية كانت هناك " وطنى عكا " للشرقاوى و" الحسين ثائرا " و" الحسين شهيدا " ومسرحيات عبد الصبور " الأميرة تنتظر " و" ليلى والمجنون " وعلى مستوى الدراما النثرية فكانت هناك الكثير من الأعمال أهمها " المسامير " و" ٧ سواقي " و" الأستاذ " لسعد

الدين وهبه و " بلاد بره " لنعمان عاشور و " المخططين " ليوسف إدريس و "بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، و "باب الفتوح" و "رجل طيب في ثلاث حكايات" لمحمود دياب ، و "الدخان" و " المأجور " و " الحصار " و " الوافد " و " إيزيس حبيبتى " لميخائيل رومان و " انت اللى قتلت الوحش " و " عفاريت مصر الجديدة " لعلی سالم. وتبدو ظاهرة الانتظار فى هذه الأعمال بنسب متفاوتة بيد أن القاسم المشترك فى الكثير منها هو انتظار المخلص الذى يأخذ بيد الأمة لتعبر هذه الأزمة وتستعيد الثقة فى النفس فها هو نعمان عاشور يبشر فى نهاية مسرحية "بلاد بره" بمولود جديد يولد من أهم سماته [يطلع غير دول - يقصد أبطال المسرحية - وبعيد عنهم ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحراء .. ومية النيل .. وطين الأرض من بطننا كلنا من رملة تانيه وميه تانيه ابن المستقبل غير دول كلهم].^(١٦) والمخلص ليس فردا فحسب بل يمكن أن يكون قيمة، أو فكريا ، أو شعاع ضوء يضئ الطريق إلى المستقبل .. وسيقف البحث عند الانتظار - كظاهرة سياسية - فى خمسة أعمال تبدو فيها الظاهرة واضحة وهى " ٧ سواقي " لسعد الدين وهبه، و "رجل طيب فى ثلاث حكايات" لمحمود دياب ، و "المخططين" ليوسف إدريس ، و "عفاريت مصر الجديدة " لعلی سالم ، و " إيزيس حبيبتى " لميخائيل رومان .

٢ - ٥

" ٧ سواقي " هى المسرحية الثانية التى كتبها سعد الدين وهبه بعد النكسة مباشرة وكانت "المسامير" هى الأولى وقد انتهت - المسامير - بانتظار الأمل فى المواجهة مع العدو طلبا للثأر والانتقام (اضرب يا عبد الله). وفى " ٧ سواقي " يحى سعد الدين وهبه خمسة جنود من الذين لقوا مصرعهم فى ٥ يونيو ٦٧ بعد أن ضاقوا برقبتهم فى أرض سيناء المحتلة من قبل العدو ، فأصابهم القلق من طول الرقدة فى الصحراء التى لم تسترد بعد ، ولم تقم فيها أية عملية توحى بأية إرادة للأخذ بثأرهم وهذا الخيط الفكرى شبيه إلى حد كبير بالخيط الفكرى فى " المسامير " حيث القرية كلها تضيق ذرعا بما يفعله المحتل من قتل ونهب وتعذيب فى ظل غياب أية بادرة أمل فى المواجهة والوقوف ضد العدو - وقد أراد الجنود الخمسة أن يدفنوا فى مقابر الإمام فى القاهرة .

ولكن هناك مشكلة تحول دون دفنهم هناك حيث تمتلئ مقابر الإمام بالكثير من شهداء النضال المصرى على طول التاريخ ، الأمر الذى يدفع الكاتب إلى إحياء هؤلاء الشهداء مرة أخرى ليقفوا فى وجه جنود يونيو من أجل عدم إتمام عملية الدفن ، وفى

خلال هذه المواجهة يستعرض الكاتب مختلف الوجوه لبطولات النضال التي كادت الهزيمة بأهوالها أن تمحوها وفي إطار هذا التوازي المحكم بين الماضي المجيد والحاضر اليأس يطرح الكاتب القضية بكل أبعادها مطالباً بمحاكمة الذين تسببوا في كارثة ٦٧ ناقداً لفساد الواقع على المستويين السياسى والاجتماعى، وفى ظل ذلك تبدو صورة الماضي المجيد، فيكون التناقض والمفارقة بين الصورتين عاملاً من عوامل إبراز الصراع وتوضيح أبعاده، وكان سعد الدين وهبه يريد أن يقول: إذا كان الواقع على درجة كبيرة من السوء فإنه لا ينبغي أن نفقد الإيمان والقدرة على استعادة الثقة بالنفس من لجة اليأس لأن تاريخنا يؤكد هذه القدرة ليس ذلك فحسب، بل ويختتم الكاتب مسرحيته بعودة هؤلاء الجنود -جنوده يونيو- إلى سيناء على طلاقات الأنبياء القائلة بأن منظمة مصرية فى سيناء بدأت العمل بعد طول انتظار.

المسرحية مكتوبة فى أربع عشرة لوحة ، وإختيار الكاتب لهذا الشكل فرضته طبيعة النص نفسه من حيث المضمون وتنوع الشخصيات وانتقال الأحداث سريعة من مكان إلى آخر .. وعلى الرغم من هذا التنوع وهذه التقلبات السريعة فإنه من الممكن ملاحظة ارتباط الأحداث بخط درامى واحد ، ويمكن ملاحظة الانتظار منذ اللوحة الأولى وحتى اللوحة الرابعة عشرة. تفتح الستار فى " اللوحة الأولى " فى مقابر الإمام والوقت قبل منتصف ليلة الثلاثين من رمضان حيث يجلس " رضوان " حارس المقابر و "رشوان" جندى الشرطة ينتظر أن تثبت رؤية هلال شهر شوال ويفهم من كلامها أن غدا هو المتمم لشهر رمضان ومن خلال الحوار بينهما يتعرض الكاتب بالنقد لعدم اتحاد المسلمين حول طريقة علمية ثابتة لرؤية الهلال فى عصر سهل فيه العلم أشياء كثيرة !! وفى أثناء حوارهم تدخل "نرجس" المومس التى تمارس عملها فى المقابر والتى كانت تنتظر هى الأخرى تثبت هلال العيد لأن شهر رمضان (شهر وقف حال) بالنسبة لها - على حد تعبيرها !!

رضوان : إحنا مش قلنا بلاش فى رمضان

نرجس : أنا عارفة بقى . . أنا كنت فاكراه هيخلص النهارده

رشوان : ويعنى كنت مستتبه على الآخر

نرجس : مش أكل عيش يا شاويش رشوان والا يعنى اموت من الجوع . . مش كفاية

شهر بحاله أهوه مدخلش قرش مصدى .

رضوان : دا شهر مفترج يا نرجس ما تعيطيش

نرجس : أنا قلت حاجة..بس هو شهر مفترج على ناس تانيين إنما على أنا شهر وقف حال .

رضوان: إنتي جايه ليه دلوقتي ؟

نرجس : نا قلت لك فاكركه رمضان أخره الليلة . (١٣)

وبعد الحوار السابق تمهيدا للأحداث القادمة حيث يتعرض الكاتب إلى مظهر من مظاهر الفساد الاجتماعي المستشري تحت أعين السلطة بل وتحت حمايتها، وهذا التمهيد بدوره يهيئ المتلقى ذهنيا للحدث القادم .

حيث إن ممارسة المومس لدعارة تحت أعين رجال الأمن - وهم ممثلو السلطة - وحمايتهم إنما يشابه موقف السلطة من فساد قادة الجيش !! ثم نرجس بالخروج لكنها سرعان ما تعود مفروعة حيث تتهم خمسة أفراد - يرتدون ملابس الجندي لا تزال آثار الدماء واضحة على ملابسهم - بأنهم تهجموا عليها !! يتدخل كل من رضوان ورشوان لفك الاشتباك ، فيتطور الأمر حيث يطلق رشوان الرصاص عليهم فلا يصيبهم.

هنا يكشف خط الصراع الرئيس في النص عن نفسه عندما يعلن الخمسة أنهم ممن جنود مصر الذين دفنوا في سيناء في ٥ يونيو ٦٧ ، حيث يتحدث باسمهم ' عبد الغفار ' في أول الأمر ، ثم يتدخلون هم في الحوار ويتكلمون مع رشوان ورضوان . عبد الغفار : إحنا كنا في سيناء من سنة ونص . . متنا واندفنا هناك . .

رشوان : وإيه اللي طلعمكم بعد سنة ونص

عبد الغفار : قلقنا .

خميس : قلقوا منامنا .

محروس : قلنا نندفن في أرضنا أحسن .

رشوان : طب ما هي هناك أرضنا برضه

عبد الغفار : أصلهم طولوا قوى

رشوان : معلش طولوا قصروا دي أرضنا وهفضل أرضنا .

خميس : الصراحة ما طقناش . .

محروس : قلنا نندفن هنا مع أهلينا أحسن . (١٤)

والانتظار واضح من خلال الحوار السابق حيث يعلن الجنود رفضهم للواقع بعد أن انتظروا سنة نصف ولم يتحرك أحد لتحرير الأرض فأصيبوا بالقلق وراحوا يبحثون عن

مدافن أخرى تكون في أرضه حيث لم تعد الأرض التي دفنوا أرضهم . والبعد السياسي للانتظار واضح في هذه الرؤية ، وهذا الموقف يكشف بجلاء عن طبيعة خط الصراع الرئيس في النص .

تنتهي اللوحة الأولى بمناقشات لا طائل منها بين " رشوان " و " رضوان " وعبد الغفار " الأمر الذي يقلق منام أحد الموتى المدفونين في مقابر الإمام " فيخرج من قبره إنه عبد العال أحد شهداء حرب ٤٨ فيسقط رشوان مغشيا عليه (عمى رضوان . . اعدلى على القبلة . .) اللوحة الثانية في قسم الشرطة حيث يذهب " رشوان للإبلاغ مصطحبا معه "رضوان " و"نرجس " ، المأمور في حيرة والحكمدار وجميع مسئولى الأمن . ينتهى المطاف برشوان إلى مستشفى الأمراض العقلية ونرجس لا تعرف من أين تبدأ . وكثرة المكالمات الهاتفية من المسئولين تجعلها لا تتم جملة واحدة . . والجميع في انتظار تقرير الطبيب الشرعى . . وينتهى الطبيب الشرعى من التقرير الذى يؤكد أن الوفاة قد تمت منذ عام ونصف . ويلقى الضوء على أسماء الجنود وهويتهم الأمر الذى يجعل المأمور والحكمدار أكثر حيرة . . .

المأمور : مش عارف كان مستخبي لنا فين ده ؟

الحكمدار : بقول نخطر النيابة بقى . .

المأمور : لازم فعلا نخطر النيابة بس أى نيابة ؟

الحكمدار : على رأيك . . . النيابة العامة متش دول مجرمين . . النيابة العسكرية دول

مش عسكريين . . نيابة أمن الدولة هى مالها ؟

المأمور : مفيش غير تياى الاسكان . .

الحكمدار : الاسكان ؟

المأمور : مش بيدوروا على مقابر فاضيه

الحكمدار : باقول أخطر النائب العمومى وهو يتصرف . . (١٥)

يتعرض الكاتب من خلال حيرة وقلق مسئولى الأمن - لنقد بعض وجوه الواقع الاجتماعى . ويبدوا الانتظار أكثر وضوحا بدخول الصحفيين المنتظرين على الباب منذ بداية التحقيقات .

صحفى (١) : عاوزين تفاصيل الحادث ؟

صحفى (٢) : هم ظهروا الساعة كام بالضبط ؟

صحفى (٣) : ايه التصرف معاهم دلوقت ؟

صحفى (٤) : هم صحيح كانوا فى سيناء . . . ؟

صحفى (١) : رأى سيادتكم فى الحكاية ده ايه . . . ؟

صحفى (٢) : العلم يرفض . . .

الحكمدار : أنا كان يسعدنى انى أجيب على استلتكم كلها أنه حرصا على مصلحة التحقيق تقرر حظر نشر أى شئ عن الواقعة . (٤٦)

تنتهى اللوحة الثانية بالحوار السابق والذي يمثل الانتظار بعدا رئيسا من أبعاده ، كما يمكن ملاحظة إشارة الكاتب إلى التقييم الإعلامى من قبل السلطة حتى لا يعرف الحقيقة ، هذا التقييم كان أحد أسباب هزيمة يونية ٦٧ .

اللوحة الثالثة فى دار صحيفة الأنباء حيث مدير التحرير يعلن حالة الطوارئ رغبة منه فى استفادة الجريدة من هذا السبق الصحفى ماديا إلى أبعد الحدود ، فهو لا تعنيه القضية - قضية هؤلاء الجنود - بقدر ما تعنيه الإعلانات التجارية التى تريد أن يستغل الجنود الخمسة فيها وذلك بأخذهم فى جولة إلى المعرض الصناعى لشركة "اس . اس" وشركة "اف . اف" وشركة "ار . ار" وعلى هذا فهو وبعض العاملين فى الجريدة ينتظرون رفع حظر النشر حتى يحققوا الحملة الإعلانية الكبيرة التى يخططون لها.

وتعد اللوحات الثلاثة السابقة بمثابة العرض الدرامى EXPRITION الذى يظهر فى ظل الانتظار - ويسفر خط الصراع عن نفسه فى اللوحة الرابعة حيث يعود الكاتب إلى مقابر الإمام للتحقيق مع الجنود الخمسة فى ظل حراسة مشددة من رجال الأمن. يبدأ المحقق التحقيق مع " عبد الغفار " وبعد سؤاله عن هويته ومنه يسأله عم حدث فى ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ ، فيجيب عبد الغفار أنه كان ضمن الفرقة الثالثة مشاه حيث هجم العدو ٥ يونيو فقام هو وزملاؤه بصد الهجوم وكان من الممكن أن يقوموا بشئ لولا صدور الأوامر بالانسحاب حيث اصطادهم العدو فى ممر متلا . . .

المحقق : وانسحبوا ؟

عبد الغفار : كان لازم ننسحب للجنوب . . . انسحبنا للغرب . . .

المحقق : ليه ؟

عبد الغفار : علشان القائد كان سايبنا ورجع مصر . . .

المحقق : وده أدى لايه ؟

عبد الغفار : إن إحنا بقينا زحمة والفرقة السادسة عند ممر متلا . . متنا وإندفنا فى سينا
وبعدين الحكاية طولت صحيت أنا وزملائى وقلنا نيجى نندفن فى أرضنا
أحسن (١٧)

أول إدانه مباشرة للقيادة على لسان جندى يمكن ملاحظتها فى الحوار السابق ،
الأمر الذى يدفع إلى القول بأن عبد الغفار ضحية لخطأ القيادة وليس ضحية للحرب .. أما
خميس فقد كان ضمن قوة مطار العريش ، وعندما هجمت طائرات العدو أمرهم
بالانسحاب فانسحبوا واستولى العدو على جميع الطائرات المصرية سليمة .. أخطاء فادحة
يعمقها هذا الحوار بين " محروس " والمحقق .

محروس : . . . قدرنا نطوق قوات العدو وحاصرناه وتقدمنا ناحية أرض فلسطين
وبعدين حصل اللى حصل بعد ما دخلنا كام كيلو صدر لنا أمر
بالانسحاب .

المحقق : كنت تقدرنا تتقدموا ؟

محروس محروس : طبعا وكان معانا قوات كفاية وسلاح كفاية

المحقق : انسحبوا..... ؟

محروس : أيوه وفى أثناء الانسحاب صابتنى شظية قنبلة جت فى رأسى ومت لما
قلنا قلنا نقوم ونيجى نندفن هنا (٤٨)

أما "شوقى" الطالب فيعلن أنه لا حارب ولا رأى حرب ولا أعداء ... كل ما هنالك
أنه كان فى الكتيبة ثم صدر لهم الأمر بالانسحاب فقتل فى ممر متلا ... !! ، وتكتمل دائرة
الإدانة عندما يحقق المحقق مع " رمضان " الذى يعلن أنه جندى مدرب وكان ملتحقا
بالجيش قبل ٦٧ وتم استدعاؤه فى مايو ١٩٦٧ م بيد أنه ألحق بسلاح جديد لا يعرف عنه
شيئا ولم يتدرب عليه نهائيا !!

رمضان : كل ما أقول لهم عاوز أتعلم السلاح الجديد يقولوا لى بكرة
جت الحرب وانسحبنا وانضربت كان معايا مدفع إنما ماكنتش
عارف بيشتغل إزاي . (٤٩)

إذن الجميع ضحايا ، والقيادة هى المسئول الأول والأخير ، عدم التخطيط ، وتخبط
القرارات، وعدم التنسيق بين الأسلحة ، وعدم التدريب الكافى إلخ كانت جميعها
عوامل من عوامل الهزيمة - إن لم تكن هى العوامل الوحيدة- و ينتهى التحقيق بتبليغ

رغبة الجنود الخمسة فى الدفن فى مقابر الإمام . يبدأ الجنود فى حفر مقابرهم الجديدة ولكن الصراع يأخذ بعدا آخر بخروج عبد العال من قبره يتبعه المزيد من الموتى .

عبد العال : مش ممكن الجماعة دول يندفنوا هنا.....

الضابط : إزاي بقى وانت دخلك إيه فى الموضوع ؟

عبد العال : أنا مت فى حرب ٤٨ ...

الضابط : وده دخله إيه فى الموضوع ؟

عبد العال : يعنى المدفونين هنا الناس اللي حاربوا

الضابط : دول كمان حاربوا ...

عبد العال : مش كلهم

الضابط : يعنى عاوز إيه دلوقت ؟

عبد العال : لا يمكن دول يندفنو معانا (أثناء الحديث يخرج عدد من الميتين لا بسين

الأكفنة البيضاء وينضمون للميت الذى يتحدث الضابط يضطرب

ويشير إلى الجنود أن ينتظروا) (٥٠)

يتحول الصراع هنا إلى صراع بين الأموات - إن صح التعبير - يقوم على

الانتظار، فالجنود يقفون حائرين لا يستطيعون أن يدفنوا أنفسهم أمام رقص "عبد العال"

وبجانبه الموتى، ولا يستطيعون العودة مرة أخرى إلى سيناء المحتلة - حيث يوجد

الأعداء- والسلطة حائرة بين الطرفين والموقف كله موقف انتظار من جميع الأطراف.

ينتقل الكاتب فى اللوحة الخامسة إلى مقهى فى وسط القاهرة حيث يجتمع الأدباء والشعراء

(فريد - عصام - محمود - صبحى) ليبين أثر هذه القضية فى أوساط المثقفين ، فمنهم

من يزعم أنها خرافة ، ومنهم من يزعم أنها قضية مقتبسة من رواية (ثورة الموتى) لأردن

شو، ولعل الكاتب أراد هنا أن ينقد الواقع الثقافى الذى تحول فى هذه الفترة - وقبلها

بقليل- إلى نوع من فرد العضلات - إن صح التعبير - أو نوع من المراهقة الثقافية

تعكس التخبط الذى كان يعيشه عدد غير قليل من مثقفى هذه الفترة . تتعدد الآراء ولا

يخرجون بنتيجة محددة فيقزرون الانتظار !!

يعود الكاتب مرة أخرى إلى مقابر الإمام فى " اللوحة السادسة " حيث تطور

الصراع بين الموتى ومن خلاله تظهر الإدانة تلو الإدانة وتشير إصبع الاتهام إلى

القيادة على جميع المستويات .

عبد العال : إذا كانوا محاربوش يندفلنوا معانا إزاي ... ؟
عبد الغفار : إحنا كنا مستعدين نحارب وهما قالوا انسحبوا
عبد العال : المهم النتيجة النتيجة إنكم انسحبتم من غير ماتحاربوا يبقى تعتبروا
نفسكم حاربتم ليه؟

عبد الغفار : إذا كانت العبرة بالنتيجة فأنتم إيه كانت نتيجة حربكم ؟
عبد العال : إحنا كنا على أبواب تل أبيب ...
عبد الغفار : ومادخلتوهاش ليه ؟
عبد العال : جت لنا أوامر الهدنة وماتتساش كمان السلاح الفاسد .
عبد الغفار : أهى أوامر الهدنة زى أوامر الانسحاب والسلاح الفاسد زى القيادة العسكرية
الفاسدة دى زى دى
المأمور : دا كلام منطقي جدا الوضع واحد وعشان كده لازم تكونوا مع بعض ياالله
ياأخوان لتفضلوا

عبد العال : يتفضلوا إيه لايمكن دى زى دى .^(٥١)
ومن خلال الحوار السابق بين جيلين من أجيال الحرب فى صراعنا مع العدو -
جيل ٤٨ وجيل ٦٧ - يتضح فساد القيادة ، فالجيل الأول حارب وهاجم ووصل إلى أبواب
تل أبيب وكان يمكنه تحقيق النصر لولا تأمر الملك والانجليز على الجيش ١١ والجيل الثانى
لم يحاول الدفاع ولم يحارب أصلا - بسبب أوامر القيادة - مع ملاحظة أن الصراع مع
عدو واحد والقضية واحدة، ومحاولات المأمور تأكيد تشابه الموقفين ما هو إلا انعكاس
للروح الانهزامية وانعكاس للفساد الكامن فى السلطة . يتعقد الموقف أمام إصرار "عبد
العال" وتسانده مجموعة الموتى على عدم السماح للجنود الخمسة بالدفن فى مقابر الإمام
لأنهم لم يحاربوا فى ٥ يونيو ، فيتدخل السكرتير العام والحكمدار ويعرضان اقتراحات
عدة منها اقتراح بترحيل الأموات الخمسة إلى مسقط رؤوسهم داخل الجمهورية ، الجميع
يرفضون هذا الاقتراح ، الإعلام مل الانتظار ، فيتدخل رجال الإعلام تدخلا مباشرا
ويجرون عدة تحقيقات صحفية وإذاعية مع الجنود تسهم هذه التحقيقات فى تعميق المأساة
وتزيد من حيرة الجنود وقلقهم حيث الإعلام فى واد والجنود فى واد والشعب فى واد
آخر ١١ وكان هذا الإعلام قد لعب دورا كبيرا فى تضليل الشعب قبل وأثناء وبعد المعركة ١١
صحفى : بتشوفوا برامج التليفزيون ... ؟

عبد الغفار : لا
صحفى : إنما فيه تقدم مش كذاه ؟
عبد الغفار : ما نعرفش .
صحفى : إيه أمنية حضراتكم اللى تحبوا إننا نحققها لكم . . ؟
عبد الغفار : إنتوعارفين
مذيع : تحبوا توجهوا عن طريق الإذاعة كلمة للشعب . . . ؟
عبد الغفار : قولوا لهم إحنا قلقنا .
مذيع : تحبوا تسمعوا إيه من الأغاني . . ؟
عبد الغفار : أغاني ؟
مذيع : أيوه من الأغاني . .
عبد الغفار : عاوزين نسمع سبع سواقي بتتعى لم طفولى نار . . .
مذيع : قصدك الاغنية بتاعة الاستاذ عبد الوهاب
عبد الغفار : لا مش كلها . . الكلمة دى بس . . سبع سواقي بتتعى لم طفولى نار.. (٥٢)
إن إطلاق الكاتب صيغة النكرة على ممثلى الإعلام (صحفى- مذيع) أمر مقصود
حيث يراد به التعميم حيث الفساد ينخر فى كل شئ ، القايذة العسكرية ، والإعلام وممثلى
السلطة ، ويمكن ملاحظة المفارقة الدارمية فى الحوار بين ممثلى الإعلام وبين الجنود
الخمسة -فى ظل الانتظار- هذه المفارقة تسهم بشكل او بآخر فى تعميق الشعور بالمأساة.
تنتهى اللوحة السادسة باقتراح من عبد العال بعدم تدخل الأحياء فى شئون الأموات
طابا من الحكمدار والسكرتير والمأمور ورجال الإعلام أن يتركوهم لعلمهم يصلون إلى
حل.. وعلى الجميع أن ينتظروا بعيدا . وتنتهى اللوحة على ترديد عبد الغفار " سبع
سواقي بتتعى لمطفولى نار " يستخدم الكاتب اللوحة السابعة بالكامل لإبراز فساد الإعلام
من خلال لقاء المذيع بأم عبد الغفار فى قربتها نفهم منه التناقض المثير بين الواقع الذى
تعيشه هذه الأم المصرية الأرملة الوحيدة ومعاناتها وبين الصورة التى يرسمها الإعلام
للقرية المصرية .

السيدة : الحمد لله نستورة أطلع الزراعة ليه الناس برضه بتحن عليه وبتساعدنى
المذيع : (تقرب المايهاك من قمها) السيدة الريفية البسيطة تشيد بمساعدة الجهات الرسمية
لها وهذا أيها السادة هو التطور الذى نخل على حياة الفلاح فى بلدنا . . ولما

سالت الست أم عبد الغفار تحب تسمعى إيه دموعها سالت على خدها وقالت
بصوت ضعيف كله حب وحنان وعاطفة جياشة .. أحب أسمع أغنية ما احلاها
عيشة الفلاح (٥٣)

تنتهى اللوحة السابعة بالحوار السابق والذي يجسد تزييف الإعلام فى عرض
الحقائق ، فبدلاً من مواجهة السلطة وتبصير الشعب ، يمجّد السلطة ويسهم فى تضليل
الشعب وتضليل القائد على حد سواء وهذه اللوحة تعيد إلى الأذهان موقف الصحفي
"فكرى" الذى ضلّل السائق "سليمان" فى "سكة السلامة للكاتب نفسه" ، وبالمقارنة بين
الموقفين يظهر التشابه التام بينها ، وكأن سعد الدين وهبة يقول إن ما حذرت منه قبل أربع
سنوات لا يزال يحدث الآن وهو عامل هام من عوامل ضياعنا على جميع المستويات
اجتماعيا وسياسيا وعسكريا.

ينتقد الصراع بين الأموات خطوة إلى الأمام ، حيث يكثر عدد الموتى الذين
يبعثون من قبورهم وهم ينتمون إلى مراحل تاريخية مختلفة ، فيقترح عبد العال " أن تشكل
لجنة من هؤلاء تكون بمثابة القضاة للحكم فى النزاع القائم ، فتقدم مجموعة كبيرة وكلهم
من الأبطال الذين سطوروا تاريخ مصر - الوردانى قاتل بطرس غالى رئيس الوزارة الذى
حاول مد امتياز قناة السويس سنة ١٩٢١ ، وسليمان الحلبي ، والبشتيل قاهر الفرنسيين فى
بولاق وأحد زعماء ثورة القاهرة الثانية ، وعبد الواحد الذى شارك فى أسر لويس التاسع ،
وعدنان المدنى شهيد ٥٦ - إنهم جميعا يمثلون ومضات مشرقة فى تاريخ مصر ونظرا
لكثرتهم يصعب الاختيار ، ، لتنتهى اللوحة بظهور أحمد عرابى .

على الجانب الآخر فى اللوحة التاسعة " يظهر ممثلوا السلطة - الحكمدار والمأمور
السكرتير العام - وهم خارج المقابر فى انتظار معرفة ما يدور داخل المقابر ، ولن يتأتى
ذلك لهم إلا عن طريق دس مخبر متكرر فى كفن ثم اكفان الموتى حتى يتمكن من نقل
الأخبار أولا بأول إليهم . يأتى المخبر بأول الأخبار "عملوا محكمة بشأن تفصل بين
الطرفين المتنازعين . . والقاضى واحد ميت . . سعدة عرابى باشا يا فندم " .

وهذا الموقف يبدو فيه الانتظار واضحا ، وتبدو فيه صورة الواقع المؤلم داخليا
حيث استخدم السلطة لكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للتجسس على الموتى و فى
هذا تعميق لمعاناة الشعب تحت وطأة القهر الداخلى والذي بدوره ولد الخوف و الجبن الذى
كان سببا فى حدوث الكارثة على المستوى الخارجى وفى نفس اللوحة يبدو رد فعل

ال جماهير ما بين مصدق ، وما بين مؤكد أنها خرافة من الخرافات ، بل ويذهب البعض إلى أنها مجرد قصة مختلفة نم أجل فيلم سينمائي يتم تصويره فى المقابر ورد فعل الجماهير وانتظارهم معرفة الحقيقة إنما يعكس تأثير الإعلام وتزييفه للحقائق وتقصيره التام تجاه الجماهير مما يعمق الهوة السحيقة بين الجماهير وبين القادة . فى اللوحة العاشرة مباشرة ينتقل الكاتب إلى الجماهير مما يعمق الهوة السحيقة بين الجماهير وبين القيادة . فى اللوحة العاشرة مباشرة ينتقل الكاتب إلى مكتب مدير التحرير فى الجريدة وكأنه يؤكد ما أشرت إليه آنفا مع ملاحظة استخدام الكاتب الانتظار الذى يبين من خلاله دور الاعلام فى تزييف الحقائق حتى على مستوى كبار الكتاب .

المدير : إنشا الله كتبت لنا إيه . . ؟

متولى : كتبت افتتاحيتينعلى سبيل الاحتياطما حـدش عارف الظروف ...الحكاية لغاية دلوقت ما وصلتش لنتيجة محددة وما اعرفش هل حتكون شىء كويس أو شىء وحش.. قلت اكتب لكل حالة افتتاحية عشان نكون جاهزين ... (٥٤)

افتتاحيتان متناقضتان لإحدى الصحف الرسمية كل منهما تناقض الأخرى تماما -وهما نتاج حتمى لحالة الانتظار التى يعيشها الجميع- يتم اختيار إحداها بعد رفع حظر النشر "حسب ما تسفر عنه الأحداث وأغرب حاجة إن الاتنين مقنعين مع إنهم متناقضين" . هذا الحوار بين أحد كبار الكتاب " الأستاذ متولى" وبين "مدير التحرير" يحتمل الكثير من التاويلات أبسطها أنه يعكس الفساد الإعلامى المستشري والاستخفاف بعقول الجماهير ودور الصحافة فى تزييف الواقع وجمود الفكر وعدم النظر إلى المستقبل.. الخ .

فى اللوحة الحادية عشر يصل خط الصراع بين الطرفين- الجنود الخمسة و" عبد العال" ومعه الموتى- إلى نقطة الذروة فى لوحة من أفضل لوحات النص، حيث تعقد المحاكمة التى يرأسها أحمد عرابى ويسجل وقائعها الشيخ عبد الرحمن الجبرتى الذى يعلن أسفه وسخطه لعدم اعتبار الأحفاد من أحداث الماضى " كل ما أعلمه أن الفائدة التى حصل عليها الأحياء من كل ما كتبت إنها تحولت على أيديهم إلى حلقات يذيعها الراديو" وأنشاء مناقشة طرفى القضية من قبل عرابى باشا تتضح عدة أمور أهمها أن العامل المشترك الذى كان دائما يودى إلى الهزيمة والانكسار هو الخيانة .. يأتى هذا على لسان جنديين من

جنود عرابى أحدهما 'عويس' وكان قد حارب مع عرابى فى النل الكبير والثانى 'محمود' وقد حارب مع عرابى فى كفر الدوار .

محمود : فية حاجة مهمة لازم نعرفها كلنا ويعرفها أولادنا اللى لسه بيحاربوا واللى لسه حا يحاربوا... جيش عرابى هزمت الخيانية .. الخديوى والباشوات.. وجيش ٤٨ هزمت الخيانة الملك وأعوانة ... والسياسيين والاضراب ... وجيش ٦٧ هزمت القيادة العسكرية اللى مش فى مستوى المسئولية ... معنى كده كله ... إنه لايمكسن البلد تقدر تحارب إلا إذا كانت كلها يد واحدة عشان محدش يطعن جيشها م الخلف . . .

صوت : تبقى يد واحدة ازاي . ؟

محمود : ما يبقاش فيها حكام ومحكومين . ما يبقاش فيها واحد بيموت م الجوع وواحد بيموت م التخمة ما يبقاش فيها واحد ياكل لحد ما يطق وواحد يجوع لحد ما يفطس.

عرابى : خلاص يا ابنى البلد ماعدش فيها باشوات ولا باهوات ولا ملك ولا أمراء . . محمود : لا ياسعادة الباشا .. اللى يختشي من بنت عمة ما يجييش منها عيال.. إحنا فلاحين وعارفين كويس لما نقطع الشجرة م ع الوش جذورها بتطلع شجرة مطرحها . إنما لما نخلعها من جذورها ماتطلعش تانى . . الباشوات والباهوات مش بالرتبة والاخلاق والنية ..

عرابى : كلامك مضبوط يا محمود . .

محمود : ياسعادة الباشا . . العسكرى لازم يكون ضهره محمى وهو هناك بيحارب بدمه. (٥٥)

الخيانة والفساد وعدم تحقيق العدالة الاجتماعية -وهي إحدى مبادئ الثورة- والقهر الداخلى وكلها عوامل رئيسة فى هزيمة أى أمة من الأمم. والكاتب بهذه المحاكمة -التي تدور بين الأموات- يحاكم الأحياء من قادة الهزيمة مما يجبر إلى الأذهان مسرحية "القديسة جون" لبرناردشو والتي يحاكم فيها الأموات الأحياء فى المشهد الأخير منها . تنصب اللعنات على القيادة الفاسدة والحقيقة الواضحة هي أن من يدفع روحه ثمنًا هو صاحب الحق فى اختيار ساعة استشهاده ومكان قبره، والموتى - من الطرفين - جميعهم

بطالبون بمحاكمة القيادة الأمر الذى يجعل عرابى يرفع الجلسة للاستراحة على أن تمسود
للائعقاد بعد ربع ساعة لإصدار الحكم .

فى اللوحة "الثانية عشرة" ينتقل الكاتب إلى خارج المدافن حيث المأمور والحكماء
ينتظران آخر الاخبار عن طريق المخبر المتكرر فى كفن الأموات ... يعود المخبر فى فترة
الاستراحة ويقص عليهما ماحدث، يطلب منه المأمور إحضار جميع الأوراق التى يحملها
الشيخ الجبرتى قبل أن تصل إلى أيدي الناس " الورق دا بخبرك " ، يعود المخبر إلى مكانه
وسط الموتى واضعاً جريدة تحت الكفن لتحميه من البرد!! والانتظار مستمر.

فى اللوحة الثالثة عشرة ينتقل الكاتب إلى جبهة القتال فى الضفة الغربية لقناة
السويس بين الاسماعلية وبورسعيد ليبين رد فعل الجنود على الجبهة حول قضية الجنود
الخمسة.

جندى (١) : سمعت اللي حصل فى مصر . .

جندى (٢) : أيوه سمعت . . .

جندى (١) : عارف معناه إيه؟

جندى (٢) : عارف . .

جندى (١) : وبعدين . . ؟

جندى (٢) : كل شىء له أوان . .

جندى (١) : أنا كل ما اكلمك تقول لى كل شىء له أوان . . .

جندى (٢) : عشان كل شىء له أوان . .

جندى (١) : وأوانه داحاييجى امتى؟

جندى (٢) : لما نبقى مستعدين . .

جندى (١) : امتى؟

جندى (٢) : الرجولة صبح إنك تمسك أعصابك لحداليوم الموعود . . (٥٦)

ويمكن ملاحظة الانتظار من خلال الحوار السابق، فالجنود على الجبهة هم أيضاً
قد ملوا الانتظار يريدون الأخذ بالتأثر، وفى هذا الحوار أو إن شئت الدقة فى هذا الموقف
ككل -موقف الجنود على الجبهة- ما يعمق الضيق والضجر من الوضع الراهن على
مستوى الأحياء والأموات على حد سواء " لا اللى مات مرتاح ولا اللى عايش مرتاح-
مفيش راحة إلا لما نأخذ بتارنا " فى اللوحة الرابعة عشرة والأخيرة يعود الكاتب إلى مقابر

الإمام حيث الجميع -موتى وأحياء- ينتظرون النطق بالحكم .. وفى أثناء انتظارهم تقع عين أحد الجنود الخمسة "خميس" على الجريدة الموجودة مع المخبر فيتناولها ويقرأ خبراً مفاده إعلان قيام منظمة للفدائيين المصريين فى سيناء وقيام المنظمة بأعمال بطولية ضخمة.. الأمر الذى يدفعهم إلى الرجوع مرة أخرى إلى سيناء ليدفنوا هناك دون انتظار حكم المحكمة.

عبد الغفار : قريتوا.....

خميس : يعنى ابتدوا خلاص ..

محروس : احنا استعجلنا شوية. .

رضوان : أنا مش قلت لكم كنا نستنى كام يوم كمان. . .

شوقى : ع العموم حصل خير . . .

عبد الغفار : باقول نقوم نرجع بقى. .

خميس : مش نستنى الحكم ..

عبد الغفار : مالوش لازمه .(٥٧)

كان الخبر الذى اطلعوا عليه بمثابة بارقة الأمل التى تجعل لانتظارهم آخر. . وبذهابهم إلى سيناء مرة أخرى ينتهى الصراع بين الموتى، وإن ظل الصراع بين الأحياء قائماً. . فالأرض لا تزال محتلة .. والإنسان لا يزال يعانى من القهر الداخلى وهذا ما تشير إليه نهاية المسرحية .

عرابى : تشطب القضية لتنازل أحد طرفى النزاع.

(يقف عرابى ويقف الجمهور .. المخبر يتجه فى سرعة إلى الجبرتى)

المخبر : تسمح تجيب المحضر..

الجبرتى : عاوزه ليه..؟

المخبر : (مشيرا إلى الصاله) علشان أديهم يقرأوا ويستوعظوا...

الجبرتى : أنت منهم...

المخبر : أنا الله يسامحك..بس أصل أنا ليه واحد قريبي منهم.

الجبرتى : خد...اسمع...سلم ع اليه المأمور ..

المخبر : (وهو لا يفهم) ثا الله تسلم.(٥٨)

نهاية مفتوحة لم يحسم فيها الصراع بين الأحياء ، تظهر من خلالها إشارة الكاتب إلى وجود القهر الداخلى الذى كان ولا يزال هو القدر المحتوم على الإنسان المصرى على مر التاريخ .. ولا يزال انتظار هذا الإنسان لتحرره مستمرا.

٢ - ٦

تتضح عدة شمول للانتظار فى مسرحية دياب "رجل طيب فى ثلاث حكايات" المكتوبة فى عام ١٩٧٠م وهى عبارة عن ثلاث حكايات يربطها خط درامى واحد "الغرباء لا يشربون القهوة" و "الرجال لهم رؤوس" و اضططوا الساعات " ربط بينهم الكاتب بعنوان جامع ، بطلها يكاد يكون واحدا ، والقضية المطروحة واحدة ، فطية الرجل تتجاوز معناها الحميد إلى الضعف والاستلام فى الحكاية الأولى، والسلبية والسكوت عن الحق وكشف الفساد فى الحكاية الثانية، والتردد والمسألة وضعف الشخصية فى الحكاية الثالثة، والكاتب يتناول من خلال الحكايات الثلاث مشكلة الصراع العربى الإسرائيلى من جانبها السياسى والفكرى عارضا وجهة نظره فى حل المشكلات على السنة الشخصى بصورة تعكس وعى الكاتب بالقضية وتطورها .

والانتظار يمثل أحد العوامل المشتركة الواضحة فى الحكايات الثلاث ، حيث يتضح من خلال طيبة الرجل مواقف داخل النص .

يقف دياب فى الحكاية الأولى " الغرباء لا يشربون القهوة " أما طيبة الحركة الصهيونية بوصفها حركة عنصرية استقرت فى قطعة من الأرض العربية فى فلسطين دزنا أى سند من الطيبة أو التاريخ ، ويتعرض دياب للقضية مبينا كيفية اغتصاب الأرض مبررا سياسة القهر الصهيونية وموقف العرب منها الذى لا يتعدى - من وجهة نظر الكاتب - مجرد التهاون التابع من الطيبة من قبل صاحب البيت - فى ظل التمزق العربى - تجاه الغرباء . . ولعل هذا ما يوحى به عنوان الحكاية الأولى . . فالغرباء يرمز بهم الكاتب للصهيونية ، والقهوة يرمز بها للأصالة العربية باعتبار أنها مشرب عربى أصيل، وعدم شرب الغرباء للقهوة يعنى عدم الانسحاب بين الغرباء وأصحاب البيت .

وهذا ما يؤكد الصراع داخل العمل. ومنذ بداية المسرحية يبرز دياب روح التمزق الموجودة فى البيت العربى الكبير نتيجة للسيطرة الاستعمارية على المنطقة وتحكمها فى

مقدارات الشعوب حيث إن الأمور كلها اختلطت . ففتح الستار على رجل طيب يعيش وحيدا معزولا بعد وفاة صديقه الوحيد "عبد القدوس" وابتعاد الجيران عنه، ليس له سلوى احتساء القهوة وقراءة الصحف والبحث فيها عن بارقة أمل من خلال قراءته لصفحة الطالع في الجريدة - سرعان ما يتبدد هذا نور قراءة طالع، فيقرأ .. "تلقى بصديق قديم .. صفقة طيبة .. العناية الإلهية نرعاك " .. وليس له أصدقاء سوى عبد القدوس وعبد القدوس مات ، فهل يعنى هذا أنه سبلحق ربه ؟ !! وهو ليس من لاجال الأعمال والصفقات ولا يفهم فيها، أما العناية الإلهية فهذه لا شك فيها .. قلق وتوتر منذ البداية .. وها هو ينتظر شيئا!! ما هو ؟ لا يعرف إجابة . إنه خائف من الموت . . المسائل كلها اختلطت ومن ثم فهة يلقي اللوم على الجريدة وعلى أبراج الطالع فيها فى أول "منولوجات" العمل .

الرجل : لابد أن الأبراج اختلطت فى الجريدة .. وارتبكت المسائل .. سقطت العذراء فى الدلو...وتسلل العقرب إلى برج الأسد .. واقتحم الحوت برج الحمل...مهما يكن فالعناية الإلهية لا شك فيها وهى تجب كل هذه الأمور. (٥١)

يحمل "المنولوج" السابق دلالات مكثفة تحمل فى طياتها التمهيد للقضية والإشارة ببدء الصراع فى العمل ، وتلقى الضوء على شخصية الرجل الطيب المسالم . وبينما هو كذلك وفى ظل وحدته حتى زوجته لا تظهر على المسرح مطلقا ولا يسمع لها صوت فهو يخاطبها وهى داخل البيت ، ولا تظهر سوى يدها عندما تقدم له "صينية القهوة" !! وإذا أضفت إلى ذلك غياب الجيران وابتعادهم، وكذلك هجرة ابنه الوحيد وغيابه عن البيت يصبح الأمر مهياً تماماً للغرباء الذين يتوافدون عليه فرادى ثم مثنى ثم جماعات يقتحمون البيت ولا يسلمون عليه .. ولا يتكلمون معه. ولا يشربون قهوته!! نظراتهم كلها تهكم وسخرية والرجل يقابل كل ذلك مندهشا مستسلما ظانا ان ذلك طيبة منه. واقتحام الغرباء للبيت بهذه الصورة ، وموقف الرجل منهم وطيبته الواضحة تعتبر -فى رأى- عناصر توتر يستخدمها الكاتب للتأثير على المتلقى ليشعر بأهمية القضية المطروحة منذ اللحظات الأولى لبداية العمل . يسير خط الصراع حثيثا داخل العمل كلما ازداد عدد الغرباء وكلمبا تحركوا داخل البيت وكأنه بيتهم والرجل يقابل الأمر بمنتهى الوداعة والاستسلام ، عندما يسألهم عما يريدون يسبونونه .

الغريب : أنت ثرثار .

الرجل : أفندم ؟ ما قصدت مضايقتك ومع ذلك فأنت تهيننى ، أظنك تقدر أنسى صاحب هذا البيت ومن حقى أن أسأل . (١٠)

لا يمتلك الرجل الطيب إزاء هذه التصرفات سوى أن يصرخ ، ولكن هيهات أن يسمعه أحد ، فالجيران كل فى همومه وأصبح الحى مهجورا كالمقابر . . . أين ذهب الجيران ؟.. لماذا خلا الشارع من اللاي يا سنية.. أشعر كأنى فى جبانة^(١١) تتشج معالم الانتظار فى النص شيئا فشيئا مع تقدم خط الصراع فى العمل عندما يزداد تحركاتهم داخل البيت - دون إعارة صاحبة أى اهتمام - ويبدأون فى قياس واجهة البيت .

الرجل : ماذا تعلان بالضبط ؟ لماذا تقسيان بيتى ؟ لو فهمت الموضوع لصرت أكثر قدرة على تقديم المساعدة ...

الرجل : لا تضيقا وقتكما ، المسافة متران بالتقريب . ولكن بالله خبرانى . . .
الغريب : متران وخمسة سنتى ونصف .

الرجل : وما أهمية نصف سنتى من الأرض . . . إننى لم أفكر يوما فى قياس هذه المسافة..
وما كنت أتصور أن أحدا سيتطوع بقياسها . . أين ذهب الجيران ؟ (١٢)

تتضح طيبة الرجل - من خلال الحوار السابق فهو يتساءل عن قيمة نصف سنتى من الأرض ؟؟ فهو لا يعنى شيئا بالنسبة له بينما يعنى للغرباء الكثير .. وبدلا من مواجهتهم.. ينتظر حضور الجيران لإنقاذه .. وعندما يبتس من حضورهم يعقد كل آماله على العناية الإلهية دونما أى تحرك من جانبه تجاه الغرباء ؛ فيتحول التوكل إلى تواكل.. والانتظار فى كلا الأمرين واضح .

الرجل : ما من صديق ظهر حتى الآن ؟ ... ما أجمل أن يشرب الإنسان قهوته دافئة بين الأصدقاء. على كل فالعناية الإلهية .. (١٣)

إن انتظاره انتظار سلبى عقيم ، يفقد صاحبه القدرة على الفعل ، وهذه هى السمة المميزة للانتظار فى النص. يقتطع الغرباء نصف سنتى من الأرض كلما أعادوا القياس.. والرجل مستسلم منتظر ، والانتظار - هنا - يلعب دورا كبيرا فى توتر الشخصية وقلقها ، الأمر الذى ينعكس بدوره - على المتلقى ، فيجعله فى تساؤل مستمر أمام ما يستجد من مواقف الرجل الطيب تجاه الغرباء ، فيسأل لماذا يعامل الرجل الغرباء بهذه الصورة ؟ لماذا لم يدحرهم منذ اللحظة الأولى لدخولهم البيت ؟ ولماذا سمح لهم بدخول البيت من الأصل ؟ ولماذا ينتظر ؟ وأين من ينتظرهم ؟ ولو جاءوا ماذا سيفعلون ؟ وكلها تساؤلات

تعمق الشعور بالمسئولية لدى المتلقى تجاه القضيبة المطروحة وهى إحدى أهم سمات المسرح البريختى الذى يأخذ بيد المتلقى ويدخله دائرة الصراع الدائر على خشبة المسرح ، ثم يزداد الضغط عليه كلما انتقل الصراع من مرحلة إلى مرحلة أخرى متقدمة ، ليصبح المسرح كله فى حركة دائبة بعد كسر الإيهام أو الحائط الرابع .

الرجل : أمر محير .. رجل متحجر يتبعه آخران والجميع لا يشربون القهوة .. يحصلون بطاقات صفراء ويهتمون ببيتي ، يحصلون ، ويقيسون ويكتبون ، ثم يذهبون ، من تظنيهم يأسنية ؟ تصوّرى حاول أحد الرجلين اقتحام البيت ، لا تترعجى .. لقد ارتد على الفور ، ردت العناية .. إذ دبرت له سببا .. لم يتحمل رطوبة المدخل وظلامه فارتد على الفور. (٦٤)

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل واضح فى الحوار السابق ، إضافة إلى ما فيه من دلالات ، فرطوبة المدخل وظلامه تعنى عدم التجانس بين البيت وبين الغرباء أو تعنى الإهمال والوحدة والوحشة فى ظل طيبة الرجل وانتظاره. تتطور شخصية الرجل الطوبى مع ارتفاع خط الصراع فى النص ، فقد ازداد عدد الغرباء وراحوا يقتطعون أشبارا من أرض البيت الأمر الذى يدفع الرجل إلى إدراك قيمة الابن المهاجر منذ زمن ، فوجوده الآن مهم فربما استطاع أن يواجه الغرباء.

الرجل : ما كان يصح أن نترك الولد يذهب ليعيش بعيدا عنا ، كان لابد أن أصارحك منذ زمن بما أكتمه فى نفسى ، إن البيت واسع وموحش يا سنية فقد رونقه القديسم ، ونهشت الرطوبة جدرانه ، بل إنى لأقضى ساعات قبل أن يغلبنى النوم كل ليلة أنصت إلى هرولة أفسران وهى تتسابق فى ظلامه ، وأخشى دائما أن أضىء النور فأراها ، أكتفى بأن أسمع حركتها حتى أنام ، وكثيرا ما توقظنى أشباح من نومي ، لا تخافى ، فقد تكون مجرد كوابيس. (٦٥)

يمكن - من خلال الحوار السابق بين الرجل وزوجته - ملاحظة التطور - الذى طرأ على الشخصية ، فقد بدأ الرجل - متأخرا - يدرك خطورة الغرباء وخطورة أسلوب حياته المسالم ولا سيما وهو يعيش وحيدا ، إضافة إلى ما يشير إليه من غياب الابن الوحيد ورخيله فى وقت أصبح فيه الرجل عجوزا ويحتاج إلى من يعوله ويسانده ويقف بجانبه فى مواجهة الخطر القادم وفى رأى أن استخدام دياب للابن الغائب فى الدراما يدفع الصراع قدما ، ويزيد الضغط على المتلقى - كما أشرت - فقد أقلق الغرباء نومه وأقضوا مضجعه

عن طريق ألوان شتى من الضغط والإرهاب مع أنه عجوز متهالك متواكل مذاكل يمست
بجرة قلم - على حد تعبير أحد الغرباء . الأمر الذى يجعله يتخذ رد فعل إيجابى متمثلاً فى
ممارسته لأبسط حقوقه فى الدفاع عن نفسه وعن بيته فى رد الخطر القادم ولو بالكلمات
(فأنا أصيل وملكىتى للبيت أصيلة، لقد عشت حياتى كلها مالكا له بقدر ما أنا مالك لنفسى
ولدى ألف دليل ودليل) لكن الكلمات لا تنفع مع مثل هؤلاء الغرباء، فعلى الرغم من أدلة
الرجل التاريخية التى تثبت ملكيته للبيت بيد أن الغرباء يتعمدون تشويشه الحقائق فأى
محاولة من قبله لإثبات ملكيته لا تعدو- من وجهة نظر الغرباء - سوى حكاية من
حكايات ألف ليلة وليلة !!

الرجل : ما الذى يضحكم ؟ إن ملكيتى ثابتة فى هذه الخرائط .

كبير الغرباء : مررنا بمصلحة الأملاك ١٢.

الرجل : لم تجدوا بيتى بالخرائط ؟

كبير الغرباء : لم نجد الخرنط . (١٦)

يصل خط الصراع إلى نقطة الذروة - فى ظل انتظار الرجل - وهى النقطة التى يصل فيها
توازن القوى إلى درجة من الإجهاد تؤدى إلى إحداث شرخ يسبب تعديل فى وضع القوى
وإظهار نمط جديد للعلاقات (١٧) .. وذلك عندما يمزق الغرباء كل الوثائق العامة التى تثبت
ملكية الرجل للبيت حتى أوراقه المدرسية المحتفظ بها منذ الطفولة ، وصورة أمه ،
وشهادة ميلاد ابنه ، وشهاداته الدراسية ووثيقة زواجه ، وهذا يعنى أن الغرباء يريدون
قطع صلة الرجل بماضيه وحاضره ومستقبله .

وهنا يبدو عدم التكافؤ بين طرفى الصراع حيث تقف طيبة الرجل وانتظاره اليأس
العقيم فى ظل غياب الابن والجيران فى وجه عدو بلا شرف يخوض الصراع مستخدماً
كل ما هو مباح أو غير مباح من أجل تحقيق هدفه ... وعندما يبدأ الرجل فى إدراك هذه
الحقيقة يتحول من مجرد بوق يردد شعارات جوفاء إلى أولى خطوات الفعل وإن كانت لا
تأتى إلا من خلال الانتظار !! ، فبعد أن يستعرض - فى منولوج طويل - الأدلة التى تثبت
ملكيته للبيت حتى بعد تمزيق كل الوثائق .. يقرر أن يواجه الغرباء .

الرجل : لنحتفظ ببيتنا .. سنتحصن بداخله .. أنا وأنت ستمسكين بسكين وأمسك أنسا
بساطور .. ومنقيم المتاريس .. ولن نسمح بالدخول لغير الأصدقاء . (١٨)

والانتظار واضح فى "الملولوج" السابق حيث يستخدم الرجل الطبيب الفعل المضارع المسبوق بحرف الاستقبال "س"، وحتى يأتى هذا المستقبل الذى يواجه فيه الأعداء لابد أن ينتظر حضور الابن الغائب الذى أصبح حضوره ضرورة حتمية، أكد الكاتب هذه الحتمية عندما أدخل على المسرح -فى أثناء "الملولوج" الطويل السابق- أحد جيران الرجل وهو سكران 11 وكان دياب يريد أن يضغط بشدة على موضع الألم لدى المتلقى حتى يشعر بجسامة القضية فى ظل غياب الابن وإبتعاد الجيران وغياب وعيهم وتأتى نهاية الحكاية الأولى لتؤكد انتظار الرجل عودة ابنه الوحيد الغائب ولكن بشرط أن يحمل معه وهو قادم بندقية 11 هذا الشرط هو الذى يدل على تطور شخصية الرجل وتحول انتظاره من السلب إلى الإيجاب داخل العمل .

الرجل : غدا يا سنية .. مع أول شعاع للشمس سأبعث برقية إلى الولد .. برقية أقول فيها .. عد إلينا تعال عش معنا .. أنا وأمك .. والبيت بحاجة إليك فالغرباء كثيرون .. أو لعمل الأفضل ألا أشير فى البرقية إلى الغرباء يكفى أن أقول احضروا .. ولا تنس وأنت قادم أن تحمل معك بندقية وسيفهم - هو حتما ما أعنيه بالبندقية. (٦٩)

تنتهى الحكاية الأولى والرجل لا يزال منتظرا .. ينتظر الابن الغائب الذى يحمل معه البندقية أولى خطوات الفعل العملية .. المواجهة المسلحة للغرباء.

٧ - ٢

تبدأ الحكاية الثانية "الرجال لهم رؤوس" مباشرة يبحث الرجل الطبيب عن ورقة "الكتشينة" وهى أهم ورقة فيها ورقة "الولد" إذ هى التى ترجح كفة أحد الخصمين ، والولد فى هذه اللعبة يعنى المكسب ، فلا يزال الولد غائبا ومن هنا يفهم أن الانتظار لا يزال مستمرا امتدادا للحكاية الأولى .. فلم يحضر الابن الغائب أوروبما البرقية لم تصله!!

الرجل : أين ذهب "الولد" .. هل فر من البيت ؟ كيف نلعب بغير ولد .. لقد أرهاقنى البحث .. ألن تبجئى معى يا فردوس ؟ لم لا تهتمين؟ (٧٠)

أما الزوجة "فردوس" فقد ملت الانتظار وهى امتداد للزوجة فى الحكاية الأولى "سنية" ولكنها هنا خرجت من عزلتها ومن صمتها ومن انتظارها داخل البيت ولذا فقد ظهرت على خشبة المسرح.

الزوجة : الأفضل ألا تجده .. فأنا لا أتوى اللعب الليلة. (٧١)

ولا يزال الرجل سلبيا ، فلا قدرة له على شئ سوى قتل الوقت ويريد إشراك الزوجة في هذه الجريمة التي يرتكبها في حق نفسه ، فتطلب منه أن يكون أكثر إدراكا للزمن الزوجية : إن تخطبك في الترقية للمرة الثالثة .. أمر يختلف بالطبع عن تخطبك في المرة الأولى ألا تقدر هذا؟ لا يمكن أن يكون كلامي معك في المرتين واحدا. (٧٢)

يكشف خط الصراع الرئيس في الحكاية الثانية عن نفسه ويمكن ملاحظة ذلك مسن خلال الحوار السابق ، فالرجل سلبى صامت منذ عشرين سنة ولا يستطيع أن يتحرك نحو الخطر الذى يهدده، خاصة وأن الولد الذى كان يحلم به قد تلاشى، وزوجته انسحبت مسن اللعب وواجهته بما يهرب منه، فوضحت له جانباً من مأساته زاد هذه المأساة عمقا رد الرجل على زوجته .

الرجل : أرى عشرات الأخطاء المقصودة وغير المقصودة ولا أتكلم وأنا مالى .. أسمع قصص العبث والتلاعب تروى همسا في كل مكان وأنا .. أذن من طين، وأذن من عجين .. بل إنى لأضع يدي على الأسباب الحقيقية المؤسفة لخسارة الشركة ولكنى أتجاهلها وأنا مالى .. أنا عامل بالشركة ولست مخبرا .. إن واجبى أن أؤدى عملى لا أن أثير الشغب وماذا كانت النتيجة؟

الزوجة : تخطوك في الترقية ورقوا من يثيرون الشغب ؟!

لرجل : فأنا لست نبيا يا فردوس .. وهل أنا مكلف بإصلاح الكون ؟ وأنا مالى (٧٣)

ويبدو الانتظار واضحا من خلال الحوار السابق ، كما تبدو ملامح الشخصية ، فموقف الرجل من الفساد المستشري في الشركة التى يعمل بها يخرج عن نطاق الطبيعة ويتعداها إلى السلبية ، فعلى الرغم من أن الكارثة محيطة به وفي طريقها إليه بيد أنه يظن أنها بعيدة عنه. يسهم في تعميق هذا الظن كلمات رؤسائه المهدبة ووعودهم بالكاذبة التى يسمعونها منهم كلما تخطته الترقية .

الزوجة : في المرة الثالثة .. قال لك .. نحن نعلم جميعا أنك الأحق بالترقية .. غير أن زميلك إنسان يانس .. يعول جيشا من الأولاد .. وأنت بلا أولاد .. فهو أجدر بالشفقة .

الرجل : بدا لي منطقته معقولا .

الزوجة : فلم تفتح فمك .

الرجل : كان فى لهجته معنى الاعتذار .. مد يرى يشعر بالحرج حياى ، ويعترف
أنى صاحب حق... ويعتذر لى .. ألا يكفى هذا؟ (٧١)

يفهم من الحوار السابق أن الرجل لا يملك قوة ذاتية - جيشا من الأولاد - تدفعه
إلى المطالبة بحقه الأمر الذى يجعل المدير يرفض مقابلته فى المرة التالية لأنه مشغول !!
ويتضح هنا شكلان من شكول الصراع داخل العمل يرتبط كل منهما بالآخر ، الشكل
الأول صراع بين الرجل وزوجته وهو صراع فى تصاعد مستمر نظرا لاختلاف نظرة
كل منهما للأمور فالزوجة ملت الانتظار وتحاول أن تدفع زوجها للمطالبة بحقه ، والرجل
لا يزال منتظرا ومن ثم فهو يتراجع مبررا موقفه بحجج واهية يخفى خلفها ضعفه الذى
أوصله إلى حد أنه أصبح عاجزا حتى عن كتابة تلديد أو احتجاج يشرح فيه مدى ما لحقه
من ضرر .

الرجل : تقصدين عريضة أملوها بالسباب.

الزوجة : بل تظلما مدعما بالأسانيد ولديك الكفاية منها.. تحداهم أن يبرروا تخطيهم لك -
نبههم إلى أن لك صوتا أيضا.. أنك موجود .

الرجل : بأنى عدو لهم .

الزوجة : بأن لك عينا ترى .. وأذا تسمع .. وأن لك كرامة .. (٧٢)

وهذا الصراع بدوره يسهم فى إبراز الشكل الثانى من شكول الصراع وهو
الصراع الرئيس داخل العمل بين الرجل وبين رؤسائه والذى لم يستطع فيه الوقوف ضد
فسادهم ولو بكلمة يرسلها اليهم يدافع فيها عن وجوده .. وكلا الصراعين يقومان على
الانتظار يودى انتظار الرجل وسلبيته إلى المزيد من القهر من قبل رؤسائه فى المصلحة
حيث يقتلونه فكريا ومعنويا وإمعانا منهم فى التشفى يرسلون إليه جثة وبها يبدأ الفعل
الدرامى الذى جاء كنتيجة منطقية للمقدمات السابقة ومفجرا للأحداث القادمة ، فوصول
الجثة فى صندوق عبارة عن طرد بريدى كان بالنسبة للدراما بمثابة الحجر الذى ألقى فى
بحيرة راكدة - فى ظل الانتظار - وإن كان رد الفعل من قبل الرجل وزوجته متوقعا من
قبل المتلقى بناء على سابق معرفته بطريقة تفكير كل منهما من خلال الأحداث السابقة فى
الدراما. وتحت ضغوط الزوجة يبدأ الرجل فى التفكير فى أمر الجثة ، لأنها جريمة ،
ولابد من التصرف بدلا من التشنج والصراخ

الرجل :..... إما أن يفكر الإنسان أو أن يصرخ ، أما أن يفكر ويصرخ في نفس الوقت فهذا مستحيل .(٧٦)

أول ما يطرأ على تفكير الرجل هو "الولد" فيحاول البحث عنه مره أخرى، فتسأله الزوجة ما علاقة الولد بالأحداث التي تحدث ؟ ولكن العلاقة وطيدة ،فغياب الولد يعنى الكثير، غيابه فى أبسط الحالات كان سببا فى إرسال الجثة إليهما ، والأحداث يؤدى بعضها إلى بعض وهذا منطق التاريخ !!

وفى ظل حيرة الرجل وقلقه يأخذ الصراع شكلا جديدا ، فيبدأ الخوف يدب فى قلب الرجل خشية حضور "خيرى" صديقه ضابط المباحث الذى يشم رائحة الجريمة على بعد أميال ، فماذا لو اكتشف الجثة ؟ إذن لابد من التفكير وإعمال الذهن. كيف إذن يثبت لخيرى أنه لم يقتل ؟ وكيف ينفي التهمة عن نفسه ؟ هل يلتقى بالصندوق على السلم ؟ ولكن ماذا لو شاهده أحد ؟ وإن لم يشاهده فحتما سيكتشفون البصمات على الصندوق والمباحث وسائلهم الرهيبة فى كشف الأمور وهذا لا يعنى إلا أنهما -الرجل وزوجته- قاتلاه..! عنصر توتر جديد يضاف إلى مكونات الشخصية متمثلا فى انتظار حضور "خيرى" وهو شخصية غائبة لم تظهر على خشبة المسرح طوال المسرحية:

الزوجة : قاتلوه!!

الرجل : إن لم تكن قاتليه .. فلماذا تخلصنا منه ..؟

الزوجة : لأننا لم نقتله.

الرجل : وهذا تفسير محتمل أيضا ..ومع ذلك فهناك احتمال التفسير الآخر ..
تصورى لو وجدنا أنفسنا مطالبين بإثبات أننا لم نقتله ..(٧٧)

إن توتر الشخصية هنا يسهم فى توتر العمل ككل ، ويسهم أيضا فى إظهار جوانب أخرى للصراع لم تكن معروفة من قبل ، فالرجل محاصر من كل الجوانب ، فالقضية تخصه، والرجل المقتول يخصه ،واللعبة كبيرة ، والرجل الطيب فى ورطة ولم يجد من يعينه. وتزداد الأمور تعقيدا وتزداد الشخصية توترا عندما تكتشف الزوجة أن الجثة بلا رأس، فقد سرقوا الرأس، وشوهوا الجثة ، والرأس تعنى الفكر ووصول الجثة بهذه الصورة يجعل النظر الواقعى يستدعى النظر التاريخى واختيار الرأس المقطوع [بدأ - فنا - فى الستينيات وبداية السبعينيات، والمحك الحضارى الذى كان -ولا يزال- يبلور هذه الرؤية ، وهذا الاختيار هو الصراع العربى الإسرائيلى ، وأين شتتا الدقة فى التعبير قلنا

الصراع المصري الاسرائيلي لأنه بشكل أو بآخر يحرك كل الحيات الأخرى سياسية أو اقتصادية أو عسكرية أو فكرية [(٧٨)]

وهذا الاستدعاء يجعل المتلقى يشعر - على الفور - بالمشكك الرئيس للصراع فى العمل وهو الصراع بين الصهيونيين "الغرباء" وبين العرب "الرجل الطيب" ورمز الجثة المشوهة والرأس المقطوع هنا واضح [لا يقتضى تعسفا فى التأويل من خلال الربط بين الرجل الطيب الضعيف والجثة التى غاب عنها رأسها - رمز فكرها - ولا سبيل إلى كمال وجودها إلا بعودة الرأس إليها] (٧٩)

الرجل : أين ذهبت الرأس.. أين ذهبت ؟ سرقتها المراهبين ، سرقتها الشيال الوغد ، بم أجيب إذا سئلت عن الرأس ، فلا شك أنه كان له رأس ، سيحاكموننى عن الجريمتين القتل والسرقة.. وأنا لم أقتل ولم أسرق.. لم أكذب.. لم أشهد شهادة زور لم أفعل شيئا بالمرّة. (٨٠)

وفى ظل هذه الحيرة وهذا التوتر يرتفع خط الصراع الرئيس فى إطار مستمر ، يسهم فى هذا الإطار الصراع بين الرجل وزوجته من ناحية و الصراع بين الرجل ونفسه من ناحية أخرى ، وتوقع حضور خيرى بين لحظة وأخرى من ناحية ثالثة ، واستخدام شخصية "خيرى" بهذه الصورة يزيد من توتر الشخصية - كما أشرت - ويجعل ذهن المتلقى فى حالة حضور دائم ، وترقب مستمر ينتظر حضور "خيرى" بين لحظة وأخرى . هذا الكم من الصراعات يدفع الرجل الطيب إلى السير بخط الصراع إلى الأمام ليصل به إلى نقطة أخرى متقدمة وذلك حينما تصل المواجهة بين الرجل وزوجته إلى مداها - فتخدم الدراما - حيث تصفه الزوجة بأنه مهرج وجبان فيصفها ثم يفيق من سباته العميق .

الرجل : لست جباناً .. وإنى لأقبل تحديك .. وها أنا ذا أصدق فى الجثة بلا خوف .. أدفن فيها وجهى كله ، ما كنت اتحاشى النظر إليها خوفاً .. بل إشفافاً على إنسانيتى من أن تمزق بهذه الصورة البشعة من صور الإنسان .. ليس هذا من الجبن فى شيء. (٨١)

ليصبح هذا الموقف نقطة تحول فى حياة الرجل ، وتطورا جديدا يطرأ على شخصيته ، فيقرر أن هذا الزمان يحتاج إلى فرسان بالمعنى الحقيقى للكلمة " إن فرسان هذا العصر ليسوا بالشجعان ، كما تتوهمين ، فى هذا العصر لا يكون الإنسان فارساً إلا وبيده قنبلة " (٨٢)

وتطور الشخصية بهذه الصورة يساير تطور خط الصراع فى كل مرحلة من مراحلها ، أى أن ارتفاع خط الصراع يصاحبه تطور فى الشخصية داخل العمل ، فالرجل منذ الآن يحاول ألا يكون طيباً بعد الكارثة التى اقتحمت عليه حياته ، وبدلاً من أن ينسهار إنهياراً تاماً ، يفيق من كبوته -بمساعدة الزوجة -ثائراً ولأول مرة على كل ما لحقه من جراء طبيئته الزائدة عن الحد أو إن شئت الدقة من جراء سلبيته . فيجد الرجل نفسه بين خيارين لا ثالث لهما الخيار الأول : الاستسلام التام لحين العثور على "الولد" أو لحين قدرته على إخصاب زوجته ومنحها جنينا وإلى أن يأتى هذا الحين يظل عقيماً .

والخيار الثانى : هو المواجهة والتحدى لمن يقضون عليه فكراً ومعنوياً ، فكان الخيار الثانى هو الأقرب إلى شخصيته بعد التطور الذى طرأ عليها ، حيث زال الخوف من قلبه واستطاع التحديق فى الجثة - بعد أن تأكد أن الولد الذى كان ينتظره مجرد أمل كاذب لا قيمة له - وفى رأى أنه بهذا الخيار قد جعل من نفسه بطلاً تراجيدياً بدخوله معركة شرسة لا يضمن فيها الانتصار ، وتطور الشخصية بهذه الصورة يحمل خط الصراع الرئيس إلى الذروة ، وذلك عندما يرسل له أعداؤه "الرأس" منفردة داخل صندوق صغير آخر مصحوبة برسالة اعتذار عن تأخر الرأس فقد "سقطت سهواً عند التعبئة" ويعاد ترتيب العلاقات من جديد داخل الدراما - فى ضوء التطور الذى طرأ على شخصية الرجل - فيتغير موقفه من السلب إلى الإيجاب وإلى التفاعل مع الحدث بشكل مباشر وينهى حالة الانتظار السلبي التى كان يعيشها قبل وصول الجثة ووصول الرأس من بعدها 11 .

الرجل : وقع الأمر سهواً ؟.. إن أشع الأخطار تبرر عادة بالسهو فى هذه الأيام .. ابتداء من العبث بالترقيات حتى فصل الرأس عن صاحبها .. لم أكن لأدهش لو كان هذا الخطاب موقعاً من مدير شركتنا . (٨٢)

وهذا الربط بين مايجرى فى الشركة وبين ما يجرى له على المستوى الخارجى -كما يفهم من الحوار السابق- هو أولى خطوات المواجهة، جاء هذا الربط مع وصول الرأس للجثة على المستوى المادى و على المستوى المعنوى على السواء يعمق هذا الربط اكتشاف الزوجة أن الرأس تشبه رأس زوجها ، وعلى الرغم من أنه يملك دليل براءته (الجثة -الرأس -رسالة الاعتذار من فاعلى الجريمة) بيد أنه يقرر عدم السكوت على هذه الجريمة إذ إنه هو المجنى عليه والمتهم فى آن واحد وقرار البراءة لن ينفى صلته بالقضية.

الرجل : هذا الإنسان الذي يشبهني .. والذي التجأ إلى مقطوع الرأس حملني مسئولية لا
شعور أي منها .. أشعر شعورا قويا بأنى بصورة ما .. مسئول عنه لأ
كجان .. بل كمجنى عليه .. أعنى أننى مسئول عن دعواه ضد من سفكوا
دمه .. فردوس إنى لأشعر شعورا عظيما .. بأن الأيام المقبلة ستكون أياما
قاسية، ولكنها فى نفس الوقت ستكون أياما عظيمة .. الجثة تخصنا بلاريب
وقضيتها تخصنا أيضا حتى نهايتها : (٨٤)

لذا يقرر الرجل أن يذهب إلى رجال الشرطة بنفسه لإبلاغهم بأن فى بيته جثة
مفصولة الرأس وذلك بدلا من انتظاره مستسلما ومتوقعا رغبة ورهبة .

٢ - ٨

تبدو ظاهرة الانتظار أكثر وضوحا فى الحكاية الثالثة "اضبطوا الساعات" حيث يمر
الزمن، وتدق الساعة، وأسرة الرجل الطيب كلها فى انتظار القادم. فقد أصبح للرجل الآن
أسرة مكونة من زوجة وابن وبنيتين وجميعهم ينتظرون أملين أولهما : وصول الحبيب
"مجدى" الذى خطب ابنتهم الكبرى "عايدة" وترك الديار وهاجر منذ عشرين سنة، والأمل
الثانى : ولادة الابن "الجيل القادم" والذى تحمله الابنة الصغرى "ثريا" فى أحشائها،
والفرق بين الأملين هو أن الأول أمل خارجى قابل للتحقيق وعدمه لأنه غير مرتبط
بالزمان بل وغير معروف المكان، ولذا فإن محل الأمانى المتعلقة بحضوره قابلة للاجهاض
فقد لا يأتى -كجودو- أو يأتى فيظهر عجزه ويخيّب آمال الجميع أما الأمل الثانى فهو أمل
داخلى مشروع من الممكن تحقيقه لأنه ملك قبضتى الزمان والمكان وفائدة انتظار الأمل
الأول هى مقاومة اليأس وذلك باحتمالية وصوله بين لحظة وأخرى حتى يصبح الأمل
الثانى قادرا على المجابهة وحبذا لو وصلا الاثنان معا الماضى -مجدى- والمستقبل -
الطفل- فى لحظة واحدة فوجودهما معا قادر على تحرير البيت من الغرباء اليوم وغدا .

ومن اللافت للنظر فى الحكاية الثالثة توتر جميع الأشخاص منذ بدايتها وحتى
نهايتها ولعل ذلك واضح من عنوانها "اضبطوا الساعات" فالتوتر هو السمة البارزة سواء
التوتر الداخلى للشخص أو توتر كل شخصية فى تعاملها مع بقية الشخص، وهذا التوتر
بدوره قائم على انتظار الغائب ، فالدراما كلها حركة دائبة مستمرة فى الاضطراب بين
اليأس والرجاء، وخط الصراع الرئيس فى العمل هو الصراع بين الإنسان والزمن . تبدأ

الحكاية وعائدة الابنة الكبرى للرجل الطيب متوترة ، الأمر الذي ينعكس على البيت كله وذلك من أجل الاستعداد لاستقبال حبيبها مجدى الذى أرسل إليها برقية يقول فيها إنه سوف يحضر بعد غياب دام عشرين عاما .

صوت عائدة : (فى الداخل صارخة فى عصبية) أنتم متآمرون ضدى تريدون إفساد كل شىء (ينتفض السفرجى من هذه الصرخة وتزداد سرعته)

صوت عائدة : لقد اقترب الميعاد لن تنتهوا ؟

الرجل : (فى سخط) ألا تكف عن الصراخ لحظة ، البنات لا يصرخن يوم خطبتن بل يرددن الأغاني .. يفرحن .

الزوجة : انت تصرخ أيضا ألا تلاحظ نفسك ؟

الرجل : (فى تسليم) يبدو أننا نسينا كيف نفرح ... والزمن ينسى ... (٨٥)

عشرون عاما من الحزن والألم كفيلة بأن تنسى الأسرة كلها معنى الأفراح فى ظل تواجد الغرباء داخل البيت !! ولذا فتعمل عائدة جاهدة على تهيئة المكان لاستقبال القادم، تنظف البيت .. وتزيل الغبار عن المقاعد، وتحاول تنظيم المكان من أجل استقبال الحبيب الغائب .

الرجل : يا عائدة ليس هذا غبارا .. إنه وسخ قديم ألم تلحظي من قبل ..؟

الزوجة : أنت ما زلت تصرخ ..

عائدة : وكيف نتلافاه .. ؟

الرجل : لا يمكن تلافيه لو كان مجدى قد جاءنا فى مواعده السابق من عشرين سنة لما وجد هذا الوسخ

عائدة : أبى .. انت غاضب ..

الرجل : لست غاضبا ولكن عشرين سنة كافية لأن يغطى البيت بالطحالب. (٨٦)

والحوار السابق يستحضر فى الذهن القضية التى يريد أن يطرحها الكاتب امتدادا للخط الدرامى فى الحكايتين السابقتين ، فتأخر الابن وعدم حضوره جعل البيت مليئا بالطحالب .. ولكن حب عائدة دائما كان يجعلها تتمسك بهذا الأمل (أمل عودته) ولأنها تثق فى رجوعه لأنه إنسان نبيل من أصل عريق . إنه أملها فى الخلاص فقد تحملت فى العشرين سنة فترة غيابه ما لا يتحمله بشر وحان الوقت الآن لكى تعيش حياتها من جديد بعد هذا الصبر المرير، وعائدة كرمز فى داخل العمل تقابل الأرض فاذا كانت عائدة قد

عشقت مجدى وأخلصت له فالأرض أيضا تعشق أصحابها الذين هجروها !! ولعل دلالة الاسمين مجدى وعائدة واضحة ولا تحتاج إلى تأويل. وعودة مجدى تعنى لعائدة أشياء كثيرة ، تعنى التحرر من قيود الأسرة ، تعنى البيت ، تعنى البناء ، وتعنى عودة العاشق لمعشوقته لتكتمل هذه الرموز فتعنى للأرض التحرر من قيود الغرباء ، وتعنى الخصوبة بعد أن كادت تصاب بالعقم .

عائدة : ما أجمل أن يكون لى بيت ، وتأتون جميعا لزيارتى، وتأتى ثريا بطفلها.. قال مجدى إننا سيكون لنا بيت كبير.. بيت جده القديم سيعيد بناءه على أحدث طراز، ولكنه سيحتفظ بمدخله القديم . قال إنه يعتز بهذا المدخل ويحفظ له أجمل الذكريات ... كان وهو صينى يمضى به ساعة الغروب... وساعات من الليالى القمرية يتأمل روعة الكون إن لمجدى عقل عالم وقلب شاعر. (٨٧)

وفى مونولوج عائدة السابق يمكن تحديد ملامح المنتظر مجدى فهو شخصية منقمية - إن صح التعبير - يتمتع بالأصالة متسلخ بالعلم الذى هو سمة العصر، ولكى يكون شخصية مؤثرة لابد أن يتمتع بالأصالة والمعاصرة معا ومن ثم فهو يصلح لأن يكون أحد الآمال التى يعرضها الكاتب فى ثلاثيته كحل للقضية المطروحة .

الجميع ينتظرون الساعة التاسعة فهى الموعد المحدد لوصول مجدى ، والصراع بين الأسرة والزمن فى ارتفاع مستمر ، يزداد كلما دق جرس الباب . نبيل : (فى صوت هامس) لابد أنها اللحظة .

عائدة : (مضطربة الأنفاس) هل يمكن أن يكون هو؟

نبيل : (ينهض لفتح الباب) .

عائدة : (تستوقفه) بل انتظر.. انتظر حتى أهدأ.. أمستعدون لاستقباله ؟ ... ألم تنس شيئا يا أبى.. (الأب يسوى صدر سترته.. عائدة تبتسم فى اضطراب) أنت تبدو شابا وجذابا.

نبيل : هل تم كشف الهيئة ..؟ الرجل ينتظر بالباب.

عائدة : لكن الساعة لم تبلغ التاسعة .. نبيل ما رأيك فى شكلى ؟

نبيل : فاتئة (ينظر إلى ساعته) .

عائدة : ما رأيك يا أبى...؟

الرجل : (فى إعجاب وتأثر) أنت جديرة بفارس..

عايدة : إنه أفضل من فارس ... إنه عالم. (إلى الرجل) كم الساعة الآن ؟

نبيل : ساعتى التاسعة إلا خمس دقائق هل أفتح الباب ؟

عايدة : أنت ساعتك تسابق الزمن.... أنا أعرفها ...

الرجل : ساعتى التاسعة إلا ربع .

عايدة : ساعتك تؤخر.... لا يمكن أن انتظر ربع ساعة أخرى.

نبيل : الرجل ينتظر بالباب .

عايدة : (فى محاولة لأن تسترد هدوءها) إنه ليس مجدى ... فهو سيأتى فى

التاسعة.. قال لى عندما تدق الساعة التاسعة ستسمعين طرقي على

الباب.... وهى لم تدق التاسعة بعد.

نبيل : ماذا تنتظرون ... سأفتح الباب (القلق لا يفارق الجميع حتى يفتح الباب) .

نبيل : (هاتفاً) إنها ثريا^(٨٨)

ومن خلال الحوار السابق يتضح الانتظار وذلك من خلال نظرة كل منهم إلى الزمن، حيث تختلف هذه النظرة من فرد إلى آخر كل حسب أهمية اللحظة بالنسبة له وحسب درجة اهتمام كل منهم بحضور القادم ، فالأب ساعته متأخرة ربع ساعة لأنه يشك فى حضور القادم ولأنه مقتنع بالأمل الواقعى الذى تحمله ابنته الصغرى فى أحشائها ، ونبيل ساعته متأخرة خمس دقائق لأنه متلهف إلى رؤية الغائب الذى سيعيد البسمة إلى أخته وإلى الأسرة بعد عشرين سنة من الحزن ، أما عايدة فقد أوقفت الزمن تماماً لأن الزمن بالنسبة لها لم يبدأ، وسيبدأ بمجرد حضور "مجدى" ثم دخول ثريا فى نفس اللحظة حاملة فى بطنها الأمل الواقعى، هذا الأمل الذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالأرض -بخلاف مجدى الذى يمثل الأمل الخيالى الذى لا يزال مجهولاً بعد - ولذا فنظرة ثريا للزمن تختلف عن نظرة عايدة له.

ثريا : أنا لا أحمل ساعتى فأنا لا انتظر أحدا سوى طفلى وهو الذى سيحدد لحظة

وصوله

عايدة : ساعتى متوقفة .. تركتها تتوقف عن عمد .. فلم أكن لأحتمل النظر إليها كل

ثانية وعلى كل فلا أهمية للساعات فحين يطرق مجدى الباب فستكون الساعة

التاسعة بالتمام وعندئذ سيكون بإمكانكم أن تضبطوا ساعاتكم^(٨٩)

الزمن إذن فى صالح ثريا ، وتحقيق حلمها متوقف على مروره ، على العكس من عايذة فهى تكره الزمن لأن حبيبها خارج سيطرته ، لذا فهى ترفض الزمن العام وتجعل لنفسها زمنا خاصا بها يتوقف عند غياب حبيبها ويبدأ لحظة مجيئه، فالأولى حلمها واقعى يمكن تحقيقه، والثانية حلمها خيالى قابل للتحقيق أو عدمه. والبيت يحتاج إليهما معا .. قد يتحد الاثنان ويندمجان فى حلم واحد يكون هو الأمل المنشود وهذه هى رؤية الكاتب الخاصة بتطور القضية.

ثريا : سأسمى ابنى مجدى هل توافقين..؟

الرجل : لما لا توافق..؟ سيكون حفيدى جديرا بالاسم

عايذة : ليت كل طفل يولد الليلة يسمى مجدى (١٠)

تعلو "تكتكة" الساعة ومعها يزداد التوتر-وساعة عايذة- متوقفة فلحظة النهاية قد حانت بعد أن اكتملت جميع مراسم الاستقبال، وأصبح الجو مهيبا تماما لاستقبال القادم بعد عناء كبير عانته الأسرة، ولحظات كثيرة من التوتر- فى ظل هذا الانتظار .

عايذة : كل شئ جاهز من أجله .. كلنا تعبنا من أجله.. لم يبق إلا أن يأتى..
ولسوف يأتى فى التاسعة كما وعد..عندما يطرق الباب ستكون التاسعة بالتمام. (نبيل ينظر فى ساعته) .

ثريا : (تنن وقد ظهرت عليها الآلام بوضوح).

الزوجة : (إلى ثريا فى لهفة) هل عانت الأوجاع ؟

الرجل : (ينهض واقفا)لابد من طبيب

عايذة : (هاتفة) بل انتظر.(مرهفة سمعها) فأنا أسمع وقع أقدامه إنها خطواته (تلقت بكل كيائها إلى الباب ألا تسمعون إني أسمعها .. أسمع خطواته (هامسة) أليست خطواته (جميع الرؤوس تميل نحو الباب فى تصنت.. صمت تام.. تتخلله أنه عميقة لثريا) (تتبعث تكتكة الساعة خافتة أول الأمر ثم تعلو وتستمر لحظات فيتجمد خلالها الموقف). (١١)

ويكون هذا الموقف هو نهاية الحكاية الثالثة ، وليفاجأ المتلقى بعدم حضور الغائب،

وإن كان الكاتب قد أشار من خلال الموقف السابق إلى قرب ميلاد الأمل الواقعى الذى لم يظهر بعد وينتظره الجميع، ليستحضر القضية فى ذهن المتلقى بصورة مستمرة ، فيجعله يسأل ماذا أفعل تجاه القضية لو لم يحضر القادم ١٢ ولو لم يولد الابن فهل أظل منتظرا ؟

أم اتخذ موقفا إيجابيا تجاه القضية ؟ ! وهى سمة من سمات المسرح البريختى - كما
أشرت سابقا - القائم على إشراك المتلقى فى القضية المطروحة .

وقبل تناول الظاهرة فى عمل آخر يجب الوقوف قليلا أمام انتظار الغائب فى
الحكايات الثلاث فقد لجأ الرجل الطيب إلى انتظار الغائب والاستجداء به عندما فجع فى
حاضره وهدد مستقبله ووجد نفسه مجبرا على خوض صراع لا قبل له به ولم يكن من
المنتظر أن يأتى الغائب القادر على التفاهم مع لغة الغرباء التى لا يستطيع الرد عليها
المنطق والحق والسند التاريخى ، فالكلمات وحدها لا تقدر على انتزاع ما أخذ بالقوة ،
وأقول إن الغائب لم يكن منتظرا وصوله فى الحكاية الأولى لأن الرجل الطيب لماجا الجميع
بأن له ابنا مما شكك فى وجوده .

وفى الحكاية الثانية يتضح أن الولد مجرد ورقة "كوتشيله" لا حياة فيها وتنتظر
النفخة .. تنتظر من يبيت الحياة فى أطرافها ، فالرجل لم يمهّد لوصول الابن فى الحكاية
الأولى وبداية الثانية والتمهيد يكون بترتيب البيت من الداخل بإزالة الرطوبة من الجدران
والعناكب عن السقف ، أو بمعنى آخر ألا يكون الرجل وحده منتظرا بل لابد أن يكون معه
آخرون يلتفون حوله داخل البيت ويحتشدون جميعا فى انتظار الغائب المعلق على
وصوله أحلام جمعية عامة اشترك الجميع فى صياغتها ، وقبل ذلك لابد من استجماع
القوة الذاتية والإيمان بقوة الفرد على تحقيق الكثير، وهنا يأتى الغائب مؤزرا لمنتظره ،
والذى عمق الشعور بالانتظار - كما أشرت - أننا مجتمع زراعى آماله معلقة بالفيضانات
والحصاد، وأيضا لأن الأبطال سواء كانوا ينتمون إلى التاريخ أو السير الشعبية، أى
ينتمون إلى الواقع والحقيقة أو إلى الخيال والحلم كأحمس وصلاح الدين والظاهر بيبرس
وعلى الزبيق... وقبلهم الأنبياء كانوا يأتون عادة إلينا عندما يصل الواقع إلى أقصى حالات
التردى، وميلادهم مرتبط بوجود التربية الصالحة لاستقبالهم على الرغم من وجود المظاهر
الفاسدة التى يمكن تغييرها باتحاد المنتظر مع المنتظر ، فالبطل يأتى لتحقيق الرغبات
والأحلام الكامنة لا الوافدة على المجتمع ولابد - كما قلت - من تهيئة المكان حتى يهاتى
المنتظر ، ولعل ذلك يدفعنى إلى القول بأن "جودو" لم يأت لأنه لم يجد فى انتظاره سوى
الفراغ والثثرة وهذا هو الفارق بين الحضارتين - الشرقية الزراعية بما فيها من ثراء
روحي وإيمان عميق والغربية بما فيها من فراغ روحي وفساد أخلاقي .

وبعد تهيئة التربة لاستقبال القادم، لم يعد مطلوباً منه أن يحمل بندقية فقط كما فى الحكاية الأولى بل أصبح المطلوب منه أن يكون حاصل اجتماع اسامة - بطل باب الفتوح للكاتب نفسه - مع صلاح الدين أى امتزاج القوة بالفكر القلب والعقل ... الروح والمادة فالمجتمع يحتاج إليهما معا . وإذا جاء الغائب "مجدى" و الابن معا فستحدث أسطورة ناتجة من اجتماع الماضى و المستقبل معا على أرض الواقع فى لحظة واحدة !! وحتى لو لم يأت الغائب فسوف تتحقق الفائدة منه بإطلاق اسمه على ابن ثريا مما يعنى تحويل المهام المكلف بها الغائب إلى الابن المحاط برعاية اجتماعية كفيلة بدفعه إلى تحقيق أحلام الجميع ، وأيضا يكفى أن يتحول الغائب إلى "قوة ميتافيزيقية" أو حلم رومانتيكى دافع للأسرة نحو المزيد من التقدم فى ظل الاهتمام بالمكان و الاهتمام بالزمان -ترتيب البيت والنظر إلى دقائق الساعة- والتكاتف المستمر حول آمال واحدة -على ما فيها من تنوع- مما لا يسمح بوصول الغرباء من الخارج أو الجثث المقطوعة الرأس فى الداخل.

٢ - ٩

من الأعمال التى تناولت نقد الواقع السياسى بعد هزيمة يونيو ٦٧ " المخططين " ليوسف إدريس والتى كتبت عام ١٩٦٩ م ، وفى هذا العمل يتعد يوسف إدريس عن الدراما بمفهومها التقليدى من حبكة وشخصية وصراع وتطور الخ . معتمدا على الأسلوب التجريدى لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية التى أدت إلى الهزيمة ، ومن المعروف أن التجريد هو الساحة التى ينتهى إليها الرمز فى كل عمل فنى .

والحدث الدرامى فى المخططين يستمد مضمونه الفكرى فى نقاش العديد من القضايا مثل "الديكتاتورية" والنفاق والسلبية وانعدام الديمقراطية والانتهازية وتزييف الحقائق وقيام الحاشية بتغييب الحاكم عن الوعى بما يدور حوله بغية تحقيق مصالح شخصية ، وكلها قضايا تتجسد بأسلوب درامى يتعد فيه الكاتب عن المعالجة التقليدية المباشرة - التى غالبا ما يستخدمها المسرح السياسى - ومن ثم يمكن تصنيف النص ضمن الأعمال التى تنتمى إلى المسرح ذى الإسقاط السياسى ، فهى تهاجم النظم الشمولية ومن ثم فالبطولة معقودة فيها لشخصية واحدة وهى شخصية " الأخ " أو الزعيم . الأخ الذى يكشف زيف الحقائق ويأرائه التى نشرها بين الناس يعلن خلاص البشر فى أى مجتمع من المجتمعات - إذا اختاروا بمحض إرادتهم نظامهم الخاص به ، فالشخصية هنا

ليست بمنهوما التقليدي الذي استخدمه من قبل في "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" و"اللحظة الحرجة" وإنما اعتمد يوسف إدريس على تقديم الرمز مجردا لها . اعتمد إدريس المنهج التعبيري . ذلك المنهج الذي يركز على مهمة الأدب كمحرر لروح الإنسان من الواقع التقليدي مستعينا بأساليب فنية متنوعة كالصور المرئية والشرائح وغيرها .

ومن ثم جاءت مسرحية المخططين دراما فكرية مجردة لا تعتمد على بناء الشخصية أو على إثارة المشاعر - مثلما فعل في اللحظة الحرجة - وتبتعد عن مسرح العبث وعن المسرح الانطباعي وعن مسرح المناقشة التي ترتدى ثوب الدراما - كمسرح برنارد شو مثلا - وتعد "المخططين" استكمالا لمحاولات الكاتب التي نادى بها في بدايته الستينيات في مجموعة مقالاته "نحو مسرح مصري" والتي تقوم على الاستفادة من بعض أشكال المسرح الشعبي بهدف تأصيل تقاليد المسرح في التجربة المصرية ، وقد بدأ هذه المحاولات عمليا بالفراير التي كانت بمثابة الخطوة الأولى نحو التطبيق العملي لنظريته، وفي "المخططين" ينحى إدريس الدراما التقليدية جانبا ويلجأ إلى نمط يشبه إلى حد كبير القصة الشعبية البسيطة التي تتوالى فيها الأحداث بتلقائية غير ملتزمة بقواعد معينة.

وقبل رصد ظاهرة الانتظار في النص يجب إلقاء الضوء على الشخوص محاولا تفسير رموزها فالشخصية المحورية في العمل هي شخصية "الأخ" ، ترمز هذه الشخصية بأزمة نفسية ومحنة وجدانية عاصفة - شأنها شأن الشخصية المحورية في المسرحية التعبيرية - ومحنتها تتلخص في التناقض بين ما ينادي به وبين ما يطبقه من حوله من المنتفعين حيث هو يريد شيئا وهم يريدون شيئا آخر ولأنهم قوة مؤثرة في الجماهير - لأنهم في احتكاك مباشر معهم - فهم أكثر تأثيرا منه " والأخ " هنا يرمز للزعيم الثورة "عبد الناصر" أما من يحيطون به فهم مجموعة من الأنماط الغريبة ذات الأسماء التي تحمل رموزا - "أهو كلام" ، "فرقة كعب" ، "د. ع الريق" ، "عربية" ، "طعمية" ، "الماظ" ، "ر.م.ا" رئيس مجلس الإدارة - وهم جميعا يحيطون بالزعيم ويرتلون أفكاره وآراءه، ومن ثم فهم رموز للحاشية التي ضللت الزعيم وخدعته وخدعت الجماهير الأمر الذي قاد البلاد إلى الكارثة - هذه الجماعة أطلق عليها فيما بعد اسم "مراكز القوى" .

والانتظار في النص يتمثل في شكلين وكلا الشكلين يرتبطان بالقضايا السياسية ، الشكل الأول هو انتظار الزعيم ثمرة تطبيق نظرياته التي نادى بها والتي ستحقق السعادة للبشر، والثاني هو انتظار جماعة المنتفعين تحقيق المزيد من مكاسبهم الشخصية - في

ظل نظريات الزعيم التي يطبقونها على طريقتهم وتغيبب الشعب عن الوعي وخلق هوة سحيقة بينه وبين الزعيم . والشكل الأول يرتبط بالمستقبل بينما يرتبط الشكل الثاني بالماضي ولا يتعداه ، الشكل الأول يمثل محاولة التغيير عن إيمان بالتجربة والخطأ والشكل الثاني يمثل الثبات وعدم التحول . والضحية في الحالتين هو الشعب .

تبدأ المسرحية بانتظار الحاشية [أهو كلام - فركة كعب - د. ع الريق - طعمية] حضور "الأخ" الذي دعاهم لاجتماع طارئ ولم يحضر ، فبدأ القلق يساورهم وقد جاءوا جميعا إلى مكان الاجتماع متكررين في صورة أشياء - في زى يشبه رسم الجنيه أو شهادة الاستثمار ، على هيئة سيارة "اتوبيس " نقل عام - في ملابس مهلهلة - في ملابس أنيقة... الخ- ولعل هذا التكرار يقصد به أنهم يمثلون وزارات أو هيئات مختلفة كذلك قبل التخطيط القادم من قبل الأخ .

فركة كعب : اسمحوا لي بقي .. أنا قربت أفزق .. قربت أطق .. الساعة بقت تسعة وربع ولسه ماجاش.

٥٦ غريبة : قربت وأنا فرقت يجي خمسين مرة .

د. ع الريق صبركم بالله صبركم بالله .

طعمية : الصبر بيضرب نار والناس باينه والحساب يومه عسير أعسر من يوم القيامة .

٥٦ غريبة : طب مش تقولولي يا اخوانا إن الحكاية فيها صبر كان زمانى شوفت الوليه الجديدة، الوليه خلوة والله لسه شباب..مراتي القديسة نفسها تريل عليها..وبنت من عيله.. بنت خالة مدير قلم الحجاب في وزارة المالية لازم. فركة كعب : مش معقوله ..

أهو كلام : وتاعبين نفسكم ليه ؟ الغايب حجتة معاه .

فركة كعب : أمال أخ ازاي ؟ أخونا يعنى أبلنا قدامنا ، والا الأخوة كلام وبس ؟ إيه يانا جماعة ما تقولوا.

٥٦ غريبة : لا يا عم .. أنا لغاية هنا وفرمل ، أنا ما أيش في الكلام و شغل الكلامنجية اللي زيكم، إنما إحنا اللي بنفرمل تيت (صوت فرامل حادة) .

فرقة كعب : انتو مفروض تزودوا السرعة يا ٥٦ غربية ، تدوسوا بنزير ع الآخر
تفرقوا ، تفرقوا بقی

٥٦ غربية : ما الفرقة علي ودنه بس بنتلحم ثاني وأهي ماشية .

فرقة كعب : هو ايه اللي ما شية ؟

٥٦ غربية : بطني .

طعمية : يا بخت من نفع واستنفع ، يا حسرة علي اللي حب ولا طالشي ، جابوا
العروسة لقيوا العريس غضبان . انت فين يا عريس. (١٢)

والحوار السابق يلقي الضوء - من خلال الانتظار - علي تفكير الشخص ووجهة
نظرهم في " الأخ " أثناء غيابه ، ويمكن استشعار القهر الذي يقعون فيه نتيجة لتسلط الأخ
وانفراد بصنع القرار .. يؤكد هذا الشعور وصول الأخ إليهم من سقف المسرح (سوفيتة
المسرح) . ويبدو الأخ - منذ اللحظة الأولى لظهوره - شخصية متسلطة ، الأمر الذي
يدفع الحاشية للنفاق والمداينة مما يعطي انطبعا بأن أساس العلاقة بين الأخ والحاشية
أساس فاسد قائم علي ترديد الشعارات دون مناقشة أو تحليل .

الأخ : إنت مش عارف إن مبدأنا الأول هو إلغاء إن كل واحد يعمل نفسه زي
ما هو عايز ؟

د.ع الريق : دا بس عشان الأمن يا فندم .. عشان الأمن خطأ يا فندم .. خطأ مجرد خطأ
مش ح يتكرر أبدا
الأخ : والخطأ يتصلح حالا .

د.ع الريق : حالا يا فندم .. حالا . حالا .. متخططين كما كنت . (١٣)

تمارس الحاشية حريتها الشخصية في ظل غياب الأخ ، حيث يرتدون ما يريدون
من الملابس التي تلائم طبيعتهم ونفسياتهم ، وفي ظل وجود الأخ يرتدون زيا موحدا
مخططا بلونين فقط الأبيض والأسود ، ولعل الكاتب يريد الإشارة - عن طريق هذا الزي
الموحد - إلي النظام الشمولي وشعاراته عن المساواة والعدالة الاجتماعية ... الخ . يجسد
نفاق الحاشية " فرقة كعب " ومن المفارقة أنه الوحيد الذي كان يوجه النقد لسلخ أثناء
غيابه.

الأخ : بقي حضرتك كنت بتأبني علي غيابي .

فرقة كعب : (بصراخ مفاجيء) أنا ؟

الأخ : أخرس خالص .

فركة كعب : ماهو مش معقول كده أنا لازم أتكلم . مقدرشى أخرس أبدا . بقى أنا أقول إن أخاوتك اتأخرت . دانا متعلم ياأستاذنا وعارف إذا كان تأخير الناس عيب فتأخيرك أنت شرفهو ناس زينا يستاهلوا كل أخاوتك ؟ ولا تأخيرك دا معناه إن أخاوتك تنازلت وفكرت فينا وبعدين مسألنش ... إحنا نطول نوصل للدرجة دي ؟ (١٤)

والحوار السابق يوضح أبعاد العلاقة بين " الأخ " وبين " الحاشية " فهي تقوم على التجسس من قبل الأخ حيث يعرف كل ما يدور بينهم أثناء غيابه مجسدا بذلك مفهوم الدولة البوليسية - حتى على الحاشية -وتقوم على النفاق المبالغ فيه من قبل الحاشية ١١، ويستمر موقف اضطهاد "الأخ" لفركة كعب وهو موقف لا يخلو من الكوميديا ينتهى هذا الموقف بمعاينة " فركة كعب " أمام الحاشية " تقف هنا ووشك فى الحيط.، وتقلع هدومك خالص ما تلبسهمش إلا فى الفصل الثانى " الأمر الذى يدفع باقى أفراد الحاشية إلى المزيد من النفاق .ويتضح الانتظار فى هذا الحوار بين الأخ والحاشية حول تعميم فكرة الحكم الشمولى لتشمل كل أنحاء العالم .

الأخ : اجتماعنا الليلة يا اخوانا مش أول اجتماع ، بقالنا سنين وسنين بنجتمع .إنما ده أخطر اجتماع. عارفين ليه ؟ لأن ده هو الاجتماع الفاصل . الاجتماع اللى حينقلنا من تحت الأرض لفوق الأرض، من السرية للعلانية، من إيمان مخبينه فى صدورنا إلى مبدأ مفتوح ومعرض لكل الناس تؤمن بيه.

أهو كلام : لازم العالم يتحدد ويتخطط ،لازم الإنسان يحدد كل حاجة حتى نفسه .كل شئ يبقى واضح ومفهوم وسليم الأبيض أبيض والأسود أسود.

فركة كعب : (وهو يواصل خلع ملابسه)...كل العالم يخطط أسود وأبيض ، ما فيش فيه للإنسان إلا فكرة

طعمية : قدامك سكة سفر ، والسفر للقمر ، والقمر رايح للشمس ، والشمس طالعة فى الليل، والليل قوى أقوى من النهار والنهار فى الشتاء قصير .

الأخ : فعلا، لاداعى للإصراف فى التفاؤل، فالطريق طويل والرحلة تبدأ بخطوة، والليلة خطوتنا الكبرى، الليلة الخطوة الفاصلة.(١٥)

والانتظار فى الحوار السابق واضح ، فالأخ ينتظر تعميم مبادئه فى كل أنحاء العالم والحاشية تؤيد دون أية اعتراضات ، وتتمثل الخطوة الكبرى فى الاستيلاء على مؤسسة السعادة الكبرى " الميم - سين - كاف " وقد استخدم الكاتب فى عملية الاستيلاء على المؤسسة منهج "براند يلو" المسرح داخل المسرح ، فقد جعل جماعة المخططين يصطفون بين الجمهور - الذى يمثل الشعب - لكسر الإيهام المسرحي أو الحائط الرابع ، فالمخططون جماعة من قلب الشعب ويبحثون عن سعادة الشعب . وهذا ما يتم فى الفصل الثانى ، وقد يمكن ملاحظة الانتظار بشكل أواخر فى هذا الفصل أثناء عملية الاستيلاء ، حيث يشير الكاتب من بين إشارات لديكور غرفة سكرتير رئيس مجلس الإدارة إلى حكمة الصبر (الصبر مفتاح الفرج) المعلقة على الجائط ، ثم يتضح الانتظار فى أسلوب التعامل لرئيس مجلس الإدارة (ر.م.ا) عندما تواجهه مشكلة فيلجأ مباشرة إلى "اليوجا ياسك

ر.م.ا : ... تتضايق تشتم فتتشم فتتضايق أكثر وهلم جرا ... أنا مش كده... أنا لما أضايق أضحك، أطق وأنا بابتسم ، ابقى سامع الكلام نازل زى الطوب على نافوخي وأنا باحلق فى أعلى أبراج السعادة. لولا اليوجا دى كان زمانى موظف درجة تاسعة. (١٦)

عملية "اليوجا" نفسها عملية انتظار، وهذا الانتظار هو أسلوب مؤسسة السعادة الكبرى قبل الاستيلاء عليها من قبل المخططين ، وهى لا تسهم فى أية سعادة تذكر إذ إنها تبدد كل ميزانيتها فى شعارات جوفاء وإعلانات فى الصحف والجرائد، هذه الإعلانات تباع للناس الوهم على أنه سعادته !! ومن ثم يستولى "الأخ" على المؤسسة بدعوى نشر مبدأ التخطيط الذى سوف يقدم السعادة لكل البشر!! ويلجأ فى عملية الاستيلاء إلى كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة - من جنس وإرهاب - فيرسل فائزة السينما "المباظ" لتغرى رئيس مجلس الإدارة -بوسائلها الخاصة- حتى تتولى منصب سكرتير المؤسسة وعن طريقها يستولى المخططون على عدة مناصب هامة فى المؤسسة . ثم يتدخل الأخ فيخلع رئيس مجلس الإدارة ويتولى الرئاسة معلنا أسلوبه الجديد فى إدارتها.

الأخ : دا حنا ح نهد المؤسسة المزيفة دى ونبنياها من جديد، من م.م.س.ك مؤسسة السعادة الكبرى حا نخليها م.م.س.ح مؤسسة السعادة الحقيقية. وأنت اللي بنبناها واللى بنى حاجة مش ممكن يهدا أبدا. دى عايزة واحد تانى خالص ، فهم جديد يشتغل بطريقة جديدة .

ر.م. ١ : أنا فى عرضك .. ادينى فرصة .. أنا طنيك .. (١٧)

يتلخص أسلوب الأخ الجديد فى التعميم بدلا من التخصيص وهذا يتناسب -فى رأى- مع تفسير رمز "الأخ" فى العمل، وموافقة "الأخ" على تشغيل رئيس مجلس الإدارة السابق بأسلوبه القديم المخالف لأسلوب المخططين كان أحدا الأخطاء التى أفست التجربة على مستوى الدراما وعلى مستوى الواقع. يرسل الأخ أفراد الحاشية إلى جميع أنحاء العالم لنشر مبادئه -مبادئ المخططين- ويظل الأخ طوال الفصل الثالث منتظرا ما تسفر عنه هذه المبادئ بعد تطبيقها والتى تمثل فى جملتها المبادئ الاشتراكية... وتبدو شخصية الأخ -فى أثناء هذا الانتظار- شخصية مهمومة داخلها إحساس بالهزيمة - هكذا بلا مبررات درامية داخل النص ١١

فهنالك هزيمة فعلية يتهرب إدريس من إعلانها ولكنها تستببط من أحداث الواقع الراهن حيث فشلت هذه المبادئ على مستوى التطبيق وقد استغلها هؤلاء المحيطين بالأخ استغلالا تاما لتحقيق مآربهم الشخصية ومن ثم أدى كل ذلك إلى الهزيمة ، فقد شاب الأخ ١١ وانقلب ضد الأفكار التى وثق فيها وعمل على نشرها فى أنحاء العالم، فالإحساس المربى بالهزيمة أثار قلقه وحيرته من أجل البحث عن الحقيقة وتعريضها، ومن انتظار إلى انتظار يسير.

الأخ : عايز الحقيقة .

الماض : وفيه حقيقة أكثر من كده ؟ دى أرقام وعمر الأرقام ما تكذب أبدا.

الأخ : بس الحقيقة أقوى.. إنت ناسية إننا معافين الناس من رسم الجواز بمناسبة العيد.

الماض : ولو.. لومش فرحانين مش حايفكروا فى الجواز خالص .

الأخ : الناس طول عمرها بتجوز ، فرحانين ، زعلانين ، دامش مقياس.

الماض : امال اية المقياس؟

الأخ : مش عارف . (١٨)

والحقيقة التى يبحث عنها "الأخ" ويريد تعريضها تتعلق بالناس ، هل استطاع إسعادهم ؟ هل أدى التخطيط إلى إسعادهم؟ أم إنهم لا يزالون تعساء!! حيرة وقلق وانتظار، ليالى طويلة من الأرق والصراعات النفسية والكوابيس .

الأخ :... زهقت خلاص من كتر ما اكلمت وسمعت لوحدى، من الليالى اللى قضيتها أسأل نفسى واعصرها وأقول.. أنت كنت عايز تسعد العالم بجد ولاكنت عايز تخططه

عشان تحكمه وتبقى الزعيم؟ بقالى سنة عايش لوحدى ، كأبوس مخيف رعب غريب. ياما ضحككت على نفسى وقلت لها : وايه أهمية الحقيقة مادام التخطيط نجح والناس مبسوطين، وانت الزعيم دخلت التاريخ وعمرك ماخا تخرج منه ؟ دى أهم حقيقة تحطها قدام عينك. وأحيانا أقوم من النوم مفزوع، أحس إنى كذاب، إنى حابتدى أكذب، إنى حاشوف حاجة وحاقول حاجة ثانية ، وأنا مش بكدة، أنا بشرت بالتخطيط لأننى كنت مآمن بيه ، كان هو الحقيقة الوحيدة قدامى وأى حاجة ثانية كذب... تضليل (١١)

"والمنولوج" السابق يبين مدى الحيرة والقلق والصراع الذى يدور فى نفس الأخ ، ويمكن ملاحظة الانتظار، أو استشعاره من خلال الموقف العام لشخصية الأخ كما دل عليها المنولوج السابق .

يفضح الأخ من حوله، كافرا بمبادئه ، واصفا إياها بأنها خدعة كبرى عاشها الناس تأليها للبطل المعبود-أسهمت الحاشية من المخططين فى ترسيخ هذا المفهوم - فأصبحت مأساة فى نظر الأخ ولا بد من إزاحة الستار عن تلك المبادئ التى كفر بها بعد إيمانبة العميق بها فى البداية فلا بد من التراجع عنها ولكن هذا التراجع غير مستحب لدى أفراد الحاشية بعد أن حققوا مكاسب شخصية من وراء هذا الأفكار أبسطها التآلق والنجومية فى مواقعهم.

الأخ : مؤسسة السعادة الحقيقية، بس مش للناس، ليكم انتو. واضح جدا إنكم سعدا ومبسوطين وموزعين مناطق النفوذ وكل شئ رائع وجميل فى نظركم. حدث منكم سأل نفسه هل السعادة الحقيقية اتحققت للناس؟ هل الناس سعدا فعلا ؟ دى عندكم مش مشكلة، إنما عندى أنا هى المشكلةلازم نغير الأبيض والأسود، لازم نغيره بثورة ولازم نثور على الأبيض والأسود لازم. (١٠)

وكانت هذه الثورة صعبة على حاشية المخططين "إحنا زي الدنيا مع التخطيط اتولدنا وإذامات حانموت معاه ، واهو إحنا خلقناه واتخلقنا معاه " ولا يملك الأخ مواجهة المخططين ، فيقرر النزول إلى الناس بنفسه.

الأخ : ياخسارة كنتو متمردين على أوضاع دلوقتى اتوافقتموها. .
أهو كلام : اتوافقنا طبعا مع الأوضاع اللى حفيانا واحنا بنحلم بيها. جريمة ياناس إننا نتوافق فى الوضع.

٥٦ غربية : ياعم الله يرضى عليك، الناس عايزة تعيش.

ر.م. ١ : (فجأة) ولانت كمان تعرف الناس.. اسمع.. انت عايز تروح للناس..
عايز تروح لهم...سيبوه.. سيبوه يروح للناس سيبوه. (١٠١)

إن خطأ مجتمع المخططين لا يكمن [في فكرة التخطيط نفسها .. وإنما في القائمين عليه.. من الذين تحولوا إلى جماعة منتفعين بالتخطيط.. وليس الحل هو رفض المبدأ- ولا القول الأجوف إن المبدأ على صواب والتطبيق دائماً على خطأ - وإنما في إيجاد الحلول للتطبيق الصائب للمبدأ الصائب] (١٠٢)

يقرر الأخ النزول إلى الناس، فيجدهم يرددون مبادئه القديمة عن ظهر قلب... فيعود مرة أخرى ليعلن رأيه في التخطيط ويعترف بخطئه القديم ولكن الحاشية كان نفوذها لدى الناس أقوى، وسيطرتهم على عقولهم أكثر، فيضيع صوت الأخ ويضط أصوات الحاشية وتنتهي المسرحية بموقف يدل على استمرار الانتظار..انتظار الأخ..انتظار الحاشية.. وانتظار الشعب ، وينتهي الموقف على صورة كبيرة للأخ مضاعفة بالكشافات، وجماعة المخططين يتجهون نحوها في ضوء خافت يتطلعون إليها يرددون كلمات التمجيد والتفخيم للصورة تاركين الأخ على كرسيه في الظلام بينما تسدل الستار ... (أنت معجزة العصر وكل عصر..زعيمنا وقائدنا .. ومعلمنا .. ومثلنا الأعلى وما نحنا البركة..وحبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الأبدية) (١٠٣)

٢ - ١٠

في عام ١٩٧١ كتب على سالم مسرحية "عفاريت مصر الجديدة" وذلك بعد مسرحيته "إنت اللي قتلت الوحش" والتي انتقد فيها الواقع السياسي والاجتماعي بعد نكسة ٦٧محاولة التخفي وراء أسطورة أوديب ولا علاقة بين "أوديب" والأسطورة "وأوديب" على سالم لا من قريب ولا من بعيد اللهم فكرة الوحش الذي يهدد المدينة فيقضى عليه أوديب ويتزوج جيوكاستا ويتولى حكم طيبة، فينعزل في معمله الخاص ويحمل لطيفة مخترعات الحضارة الحديثة من [هاتف ومذياع وتلفاز الخ] ولكن دورة الحكم من حوله تسير على الطريقة المعتادة ، مدير الجامعة ، مدير الشرطة ، رئيس الكهنة يستغلون أوديب ويحكمون قبضتهم على الشعب حتى يسجد بين يدي أوديب واهما أنه من نسل الآلهة !! حتى يظهر وحش جديد يهدد المدينة فيكتشف أوديب خطأه، وهي نفس الفكرة التي ألحت على كتاب المسرح المصري بعد ٦٧. وتنتهي المسرحية على حكمة ترزياس

حكيم طيبة لتعبئة الناس ضد الخطر المحقق بهم لأن طيبة ملك لشعبها وليست ملكا لحاكم. وتبدو ظاهرة الانتظار فى النص واضحة جلية -بحكم الفكرة القديمة- تحمل سمات الظاهرة كظاهرة سياسية بعد هزيمة ٦٧ .

أما مسرحية " عفاريت مصر الجديدة " فتبدو فيها الظاهرة أكثر وضوحا لأن بناء المسرحية يكاد يقوم عليها كلية وهذا الذى دفعنى للوقوف عندها.

يتناول العمل ما كانت تقوم به السلطة، أو ما أطلق عليهم مراكز القوى أو زوار الفجر وما كانوا يمارسونه من اعتقالات وتعذيب وإرهاب لرجال الفكر والسياسية المعارضين لسياسة الدولة وللنظم الديكتاتورية بل إن الكاتب يجعل هذه الممارسات تتعدى حدود رجال الفكر والسياسة إلى عامة الناس تعميقا للقهر الداخلى للإنسان المصرى . وعنوان النص واضح الدلالة " عفاريت " بكل ما تحمله الكلمة من إيحاءات و " مصر الجديدة " بما فيه من رمزية مباشرة وواضحة .

تدور أحداث الفصل الأول فى قسم ثانى بوليس مصر الجديدة " والقسم قسم غير تقليدى، تبدو فيه مظاهر الحضارة - مفروش بالسجاد الفخم والمقاعد والزهور منتشرة فى كل مكان- مأمور القسم شاب فى الخامسة والثلاثين يحب عمله ، نجح تماما فى القضاء على الجريمة فى " مصر الجديدة " وها هو الآن ينتظر جائزة الدولة ودرع الأمن والطمأنينة المطلقة بعد ساعة واحدة فقط ، فحين تدق الساعة الثانية عشرة تكون قد انقضت ثلاث سنوات كاملة ولم تحدث جريمة من أى نوع فى الحي ... يحضر صديقه "مصطفى" الصحفى يريد إجراء أحاديث معه ، وإعداد برنامج إذاعى عن حفل التكريم الذى سينال فيه المأمور الدرع والجائزة.

مصطفى : بصراحة يا فندم ... انت عملت حاجات عظيمة فعلا .. ثلاث سنين ودفأتك

ما تسجلش حادثة واحدة فى مصر الجديدة

المأمور : امسك الخشب يا مصطفى .. لسه ما كملوش ثلاث سنين ، لسه ساعة ..

الساعة اتناشر بالضبط يبقى مر ثلاث سنين على آخر حادثة .

مصطفى : معجزة .

المأمور : أبدا ، لا معجزة ولا حاجة، مفيش معجزات فى النصف الثانى من القرن

العشرين المسألة مسألة إيمان وعمل ... شغل .. تعب ..

مصطفى : تعبت انت قوى يا فندم

المأمور : مش قوى ، أنا حظى كان كويس .. التلات سنين اللى فاتوا كسانوا آخر راحة، لكن قبل كده، تعبت .. تعبت قوى.. قبل كده ، تعبت ..كنت لسه جاي من بره. (١٠٤)

ومن خلال الحوار السابق يمكن ملاحظة الانتظار ومدى إسهامه فى التعريف بالشخص، وتمهيده للأحداث القادمة، كما يمكن للمتلقى المقارنة بين عهدين مرت بهما حالة الامن - قبل ثلاث سنوات وبعد ثلاث سنوات - يتواصل الحوار بينهما وكله يدور حول الساعة المتبقية وانتظار مرورها حتى يتحقق حلم المأمور - ثلاث سنوات كاملة بدون جريمة وتكريم الدولة له - وتعلم مصطفى المتمثل فى سبق صحفى وعشرين جنيتها أجر عن إعداد البرنامج .

ولكن سرعان ما يسفر خط الصراع الرئيس فى العمل عن نفسه بدخول " د. سهير " أستاذة المنطق بكلية الآداب مبلغة عن إختفاء زوجها د. " أحمد أبو الفضل " أستاذ القانون بكلية الحقوق جامعة القاهرة فى ظروف غامضة .يحاول المأمور وصديقه الصحفى إقناع الدكتورة بتأخير البلاغ لمدة ساعة أو حتى نصف أو ربع ساعة

مصطفى :دفاتر القسم لازم تفضل نضيفه لحد الساعة اتناشر وخمسة .. وبكده يبقى فات ثلاث سنين من غير حوادث وبعدين الدفاتر حاتروح الوزارة وبكرة بالليل الرائد حسن عبد السلام ياخذ جائزة الدولة ودرع الأمن والطمأنينة المطلقة .. مطلوب من حضرتك انك تيجى تعملى المذكرة الساعة واحدة .

المأمور : أو اتناشر ونصف .. أو اتناشر وربع ؟

د . سهير : أنا أسفه قوى .. جيت فى وقت غير مناسب .. س كل الحاجات دى .. ما تقنعنيش إنى أستنى للصبح ، اتفضل لو سمحت خذ أقوالى واكتب المذكرة وادينى نمرتها . (١٠٥)

يصبح تصميم د. سهير على الإبلاغ أحد عوامل التوتر فى شخصية المأمور، فيصبح فى صراع داخلى بين الواجب وبين تحقيق مكسب ذاتى - الجائزة - فيختار القيام بواجبه فى النهاية. يحاول التراجع مرة أخرى ذلك عندما لا يصدق الظروف التى تمت فيها حادثة اختفاء الزوج حيث تخبره د. سهير بأنه اختفى منذ ساعة وتم ذلك فى ظرف

ثانية واحدة وهو فى غرفة النوم حيث انطفأ النور ثم اختفى !!

د . سهير : .. أنا يهنى إنكم تصدقونى ، وترجعو لى جوزى....

المأمور : اطمنى .. حاتكوني مبسوطه .. حار جعهاوك .. ومش حاتكتفى بكده حاعمل لك محضر بلاغ كاذب وإزعاج للسلطات .. وما تفكريش إنك عشان أستاذة في الجامعة حاتهزيني..أنا لا يمكن أسبح بعث من النوع ده يحصل في مصر الجديدة . (١٠٦)

يعكس الحوار السابق الحيرة والقلق عند د. سهير وعند المأمور على السواء.. الأولى تنتظر اتخاذ رد فعل إيجابى من قبل السلطة المختصة تجاه حادثة اختفاء زوجها والعمل على عودته سالما "الكارثة مش إن جوزي يختفى.. الكارثة إنك مش مصدقنى..وبالتالى مش حا تعمل حاجة عشان يرجع ".والثانى تتمثل حيرته فى طريقة الاختفاء ومن ثم لا يصدقها الأمر الذى يستدعي بدوره ماكان عليه قبل هذا البلاغ حيث انتظاره الحصول على الجائزة بعد أن كان قاب قوسين أو أدنى منها. تنتهى هذه الحيرة وهذا القلق ويحسم الصراع الداخلى عند المأمور فى نهاية هذا المشهد - الأول - حيث يدخل العريف حسين حاملا إشارات هاتفية عديدة من أماكن متعددة مفدها اختفاء العديد من الناس فى أماكن متفرقة بنفس الطريقة !! الأمر الذى يصيب المأمور بالذهول.. ثم يدق جرس الهاتف، فيرد المأمور.

المأمور : ألو .

الصوت : الرائد حسن عبد السلام مأمور قسم ثانى مصر الجديدة ..

المأمور : أيوه أنا حسن .

الصوت : سيب القضية اللى فى إيدك..مش حا تعرف تعمل فيها حاجة..إنت مش قدنا.

المأمور : مين اللى بيتكلم ..ألو.. علق النمرة دى يا حسين.. ألو .. مين اللى بيتكلم .. مين اللى بيكلم.(١٠٧)

وبهذا التحدي السافر - كما هو واضح من الحوار السابق - يكشف خط الصراع الرئيس فى العمل عن نفسه تماما ... ليصبح الصراع بين قوتين إحداهما تعرف كل التفاصيل عن الأخرى ، والثانية لاتعرف شيئا عنها الأمر الذى يجعل الانتظار مستمرا فى المشهد الثانى .

المأمور : دكتوراه سهير ... بقى لك هنا كثير .

الدكتورة : لا أبدا ... أنا لسه داخلة ..

المأمور : الظاهر أنا نمت وأنا قاعد .. مفيش أخبار عن الدكتور أحمد ..

الدكتورة : أنا جاية أسألك ..

المأمور : اشمعنى أنا..(بحزن) .. ليه الناس بتفترض إنى عارف كل حاجة كل شويه واحدة ست تسألنى عن ابنها أو جوزها..بصي (يأخذها للناقذة) شوفى كام واحد قاعدين على الأرض.(١٠٨)

وبهذه الصورة تنتقل القضية من حيز الخصوصية -اختفاء د. أحمد أبو الفضل- إلى حيز العمومية حيث اختفاء العديد من الناس من مختلف الطبقات..ونظرا لتفقه الناس فى الرائد حسن عبد السلام بالذات أصبح الجميع يعلقون كل آمالهم فى عودة ذويهم المختفين عليه .. الأمر الذى يشعر المأمور الشاب بثقل المسؤولية الملقاه على عاتقه .

د. سهير : أوجايز عارفين إنك الوحيد اللى حتساعدهم

المأمور : هو ده اللى بيعذبنى .. خايف لما وصلش لحاجة .. والسقات دي عددها بيكثر .. بالليل بحلم بيهم .. بيكتروا .. ويملوا الشوارع قدام القسم يحاوطوا القسم .. ويكتروا ... ويملوا شوارع مصر الجديدة .. ستات كتيرة قوى آلاف .. قاعدين على الأرض ساكتين ..بيستتوا(١٠٩)

ويمكن من الحوار السابق ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر سواء على مستوى عامة الناس أو على مستوى الشخصية - المأمور . وهذا بدوره يدفع خط الصراع حثيثا إلى الأمام ، فيقرر المأمور أن يشكل لجنة لبحث هذه المشكلة مكونة من [د. سهير عن الجامعة - د. منسى عن كلية الطب - المهندس الإنبأبى عن إدارة الغاز والكهرباء ، د. أبو العنين عن وزارة البحث العلمى- خبير عالمى فى الالكترونيات والكهرباء] . تتعقد اللجنة لبحث المشكلة .. وللأسف لا تهتم سوى بمصالح شخصية بحتة بعيدا عن المشكلة فيما عدا الخبير الذى لايؤمن بالعفاريات ولايؤمن بغير العلم الآ

المأمور : (متمالكا أعصابه) ... أنا آسف ياباشمهندس .. مؤسسة الغاز والكهرباء مالهاش دعوة باللى بيحصل .. انتم مش غلطانين فى حاجة أبدا .. أنا جايبك عشان تساعدنى .. تدينى معلومات عن الكهرباء..لكن اتضح إنك ما عرفش تفكر إلا فى رئيس مجلس الإدارة القديم والجديد .. أرجوك سيينا إحنا متشكرين قوى .. وسيب لنا الخبير يساعدنا .(١١٠)

يقترح بعض أعضاء اللجنة ، الانتظار كحل ، بينما يرفض المأمور ذلك نظمنا لأهمية القضية المطروحة.

مصطفى : اعتقد الدكتور أبو العنين مندوب البحث العلمي 'يقرر' يقول لنا رايه .
د.أبو العنين : مش مسألة رأيي .. أنا ما أقدرش أقول رأيي إرتجالا .. لابد
من عمل أبحاث .. وإحنا مانقدرش نعمل أبحاث إلا بعد يوليو ...

د.منسى : اشمعنى ..

د.أبو العنين : بشأن الميزانية الجديدة .. حانتبلغ لنا فى نصف
يوليو تقريبا .. ونقدر نشغل من أول أغسطس .

د.سهير : مفيش عندكم فلوس خالص ؟..

د.أبو العنين : فيه بس كلها مخصصة لأبحاث أخرى

المأمور : أنا ما أقدرش استنى لحد أغسطس والحوادث دي بتحصل كل يوم
والستات قاعدين لي بيستوا رجالتهم .. كل الأبحاث اللي عندكم تتوقف وكل
الباحثين اللي فى الوزارة واللى فى المركز القومى للبحوث يتفرغوا
للظاهرة دي .

د.أبو العنين : مش ممكن .. فى الحالة دي حانخسر مبالغ كثيرة بنصرف منها بقى لنا

انتاشر سنة على دودة القطن وعلى قشر البصل والرجلة والخيار .

المأمور : الخيار يقدر يستنى هو وقشر البصل .. بس أنا مقدرش استنى .^(١١١)

ولا يخفى مافى الحوار السابق من إشارات تنقد التقيد بالروتين فى أسلوب كوميدي
ساخر يبين مدى أهمية القضية المطروحة عند كل شخصية من الشخص داخل العمل .
ينتهى الموقف بطرد د.أبو العنين من اللجنة ليلحق بالمهندس الإنبائي لتقتصر اللجنة على
(مصطفى - د.سهير - د.منسى - الخبير - المأمور) وبينما هم يواصلون مناقشاتهم
يدخل "عبده الفلكي" محرر باب الحظ فى جريدة الجمهورية ليبلغ عن حادثة اختفاء لما
تقع ... حيث إنه أحس بأنه [حاختفى يوم الخميس اللي هو النهارده .. أرجوكم ..
احمونى والنبي .. أنا فى عرضكم]^(١١٢) .. لايقف الأمر عند هذا الحد .. بل تأتى مكالمة
هاتفية فى نفس اللحظة من أسيوط تعلن مزيدا من التحدي للمأمور .

صوت رجالي : ... إحنا حزرناك وقلنا لك سيب القضية .. مش عاوز تسمع الكلام إيه
مفيش فائدة مهما تعمل ... الأفندى اللي قدامك حاختنقى .^(١١٣)

تحدي صارخ .. يجعل خط الصراع فى ارتفاع مستمر ، فالمأمور يتخذ كل
الاحتياطات اللازمة حتى لا تتم هذه الجريمة فى وسط قسم البوليس ، وهذا يعنى انعدام

الامن بصورة تامة ، فيستعين بالخبير الأجنبي حتى لاينقطع التيار الكهربائي وتطفأ الأنوار وهي العملية المصاحبة لكل عمليات الاختفاء السابقة .. والموقف كله موقف انتظار وترقب يتوتر فيه الشخص- بلا استثناء - هذا التوتر بدوره ينعكس على الموقف ككل. يصل الصراع إلى نقطة الذروة عندما تأتي مكالمة أخرى للمأمور من باريس !! على إثرها يختفى الفلكي "عبده" ومعه "الخبير العالمي" في الكهرباء ، فيصاب المأمور بحالة هستيرية وينتهي المشهد الثاني بهذا الموقف الذي يمثل نقطة تأزم قصوى -ذروة- بالنسبة لخط الصراع حيث تقتحم القوة الخفية قسم الشرطة نفسه وتنفذ كل تهديداتها بالفعل مخترقة كل احتياطات الأمن التي قام بها المأمور على مرأى ومسمع منه !! وهذا يعنى أن هذه القوة الخفية تملك الكثير من الوسائل لتحقيق ما تريد وقتما تريد !! سواء على مستوى الدراما ، أو على مستوى الواقع .

في الفصل الثاني يتحول انتظار المأمور إلى انتظار عام -إن صح التعبير- الجميع يبحثون عن يقفون وراء هذه الظاهرة -ظاهرة الاختفاء- ولا سيما أنه لا توجد عوامل مشتركة بين المختفين (استاذ جامعي - فلكي - كمسارى - عامل الخ) سوى أنهم مرحون وجميعهم يرتدون أحذية مقاس أربعين!! وهذا - في نظري - يعنى تميم القضية من قبل الكاتب ربما لكي يفلت من الرقابة ، أو ليضفى على النص لمحات كوميدية - وهو شهير بذلك في معظم أعماله - وإن كنت أميل إلى الاحتمال الأول مع أن كليهما قد أثر بشكل أو بآخر على القضية المطروحة . يصبح الأمل الوحيد أمام المأمور ومن معه هو انتظار رجوع أحد المختفين حتى يعرفوا من كان وراء اختفائه !! المأمور : لو واحد بس يرجع .. واحد بس .. ينقذنا من الضلمة اللي إحنا عايشين فيها.....(١١٤)

وتأتى عودة أول المختفين - د. أحمد أبو الفضل - بمثابة شعاع الضوء الذى يضى ظلمة الحيرة والقلق عند المأمور وجماعته سرعان ما يتبدد هذا الأمل عندما يرفض الدكتور الحديث تماما عن تجربة اختفائه وهي تجربة مريرة يمكن معرفتها بسهولة من خلال التغيرات التى طرأت على أستاذ القانون فكريا وجسميا حيث لا يستطيع الجلوس من كثرة الام التعذيب ، وحيث أصبح مقاس حذائه " أربعة وأربعين " !! من جراء تورم قدمه ، وحيث قدم استقالته من الجامعة واعتزل القانون إلى الأبد ليتفرغ لمشروعه الجديد "افتتاح مركز على مستوى عالمي للرقص الشرقى" !! ، وتفشل كل

محاولات المأمور مع " د . أبو الفضل " من أجل الحصول على كلمة واحدة ، فقد ضاع
أستاذ القانون في رحلة اختفائه ولا يقوى على وصف شيء مما حدث له .

المأمور : أرجوك اتكلم .. المخلوقات اللى كانت معاك من كوكب آخر .. ؟
أبو الفضل : (كأنما قرر أن يعترف أخيرا) .. لا ..

المأمور : بنى آدمين زينا ؟

أبو الفضل : أيوه ..

المأمور : شكلهم إيه .. ؟

أبو الفضل : بيأيسوا بنطلونات ويحلقوا دنقهم .. وساعات بيحطوا كولونيا .. مش
ساعات .. دايم .. دا يمسوا ربحتهم بتبقى حلوة .. لكن فى الآخر ما
تحسش إنهم بنى آدمين زينا .

المأمور : رجعنا للأغاز تانى

أبو الفضل : أرجوك .. أنا عاوز أروح .. مفيش قوة فى الوجود جاتعرف منى حاجه .. (١١٥)

تستمر حيرة المأمور فى ظل انتظاره معرفة الجناة ، فيتكرر نفس الموقف مع "عبد
الفلكى" العائد هو الآخر من رحلة الاختفاء أو من المختفى - على حد تعبير المأمور -
والذى يرفض هو الآخر الإدلاء بأية معلومة تفيد المأمور فى الوصول إلى الحقيقة ، فلا
يضيف جديدا على كلام " د . أبو الفضل " غير أنه سعيد فقد تم فصله من العمل لتغيبه
ثلاثة أشهر عن العمل ، فأخذ مكافأة نهاية الخدمة وافتتح مشروعا للتزويج المغماطيسى ١٢ .
ينتهى الفصل الثانى أيضا على مكالمة تليفونية بين طرفى الصراع - المأمور ومديرى
حوادث الاختفاء - يعلن فيها المأمور استمرارية البحث عن ثغرة توصله إليهم

يبدأ الفصل الثالث فى منزل " د . أبو الفضل " حيث يبدو التناقض العجيب فى
أسلوب تفكير أستاذ القانون الأمر الذى يجعل تفاهم زوجته د . سهير - أستاذة المنطق -
مستحيلا ١١ فكل هم د . أبو الفضل هو تصميم بدلة رقص شرقى ذات مواصفات خاصة .
أبو الفضل : لابد من البحث عن خامة قماش جديدة .. مش التل .. ومش النايلون .
مش الدانتيل .. قماش تلبسه الرقاصة بحيث الرقيب يشوفها متغطية قوى
والمتفرج يشوفها عريانة قوى .. خامة تعمل انقلاب فى مفهوم الرقص
الشرقى .

سهير : أنا مستعدة أفكر معاك في حل للموضوع ده .. بس على شرط .. قبل ما تعمل انقلاب في مفهوم الرقص الشرقي .. تقولى ايه سر الانقلاب اللي حصل في عقلك .. ؟ (١١٦)

بانت الحياة بينهما مستحيله، فتطلب د. سهير الطلاق ولا سيما بعد ما تكتشف أنه مدمن "حشيش" وأن هناك علاقة بينه وبين عبده الفلكي هذه العلاقة تمت في المختفى ، وهي علاقة مصلحة ، عبده يكتشف المواهب التي تصلح للرقص والدكتور ينمى هذه المواهب في معهده ويقدمها للجماهير !! ويقف الكاتب طويلا أمام هذه العلاقة بين الدكتور والفلكي الذين اختارا العمل معا في تجارة الأجساد !! مستخدما الكوميديا في كثير من الحوارات الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى القول بأن هذا التطويل المتعمد لا مبرر له ، فالكوميديا لها منطقها الخاص لكن صورة هذين الرجلين تظل ناقصة عندنا ما لم نعرف عنهما ما هو أساسى هنا : ما فكرهما ؟ بأى شيء كانا يؤمنان ما الذى ارتكباها أوهما بارتكابه أو فكرا فى ارتكابه كى يحقق بهما العقاب [(١١٧)

يقوم الأمور بعد ذلك بزيارة إلى بيت "د. أبو الفضل" أثناء وجود عبده الفلكي هناك ، تدور عدة مناقشات بينهما فى حوارات تصل أحيانا إلى حد الخطابة المباشرة حول مفهوم الحرية والإنسانية بعدها يترك د. أبو الفضل المنزل ويعلن الأمور حيرته وقلقه فى حوار بينه وبين الدكتورة سهير والانتظار مستمر .

الأمور : قاعدين ييوظوا فى البلد ... وأنا مش عارف أعمل حاجة مش قادر أمنعهم .. ييفسدوا كل حاجة بطرق قانونية تتويم مغناطيسى ودجل وهلس .. وكله قانونى أعمل ايه بس يا ربى .. أنا تعبت وقربت أياس . (١١٨)

وفى أثناء الحوار بين الدكتورة سهير والأمور يعلن الأمور بانه قد اكتشف السر وراء الاختفاء فجأة وبلا مبرر اللهم إلا تلميحات تستبطن من حديث د. سهير .

سهير : طول عمره بيلبس جزمة مقاس أربعين .. لما رجع اشترى جزمة مقاس أربعة وأربعين .. ويرضه على قده .

الأمور : (بفرحة شديدة وكأنه وجد أخيرا ما يبحث عنه) هي دي .. هو ده الكارت اللي كان ناقصنى بتقولى ويرضه على قده ؟

سهير : أيوه .. ودى معناها ايه .. ؟

المأمور : هي مفتاح اللغز كله .. هي التي كشفت سر الظاهرة كلها .. أنا دلوقت عرفت الحقيقة كلها .. (١١٩)

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن ما الجديد الذي اكتشفه المأمور بعد رحلة البحث الطويلة ؟؟

اكتشف عملية التعذيب التي تعرض لها د. أبو الفضل II وهي معزوفة لديه فهذا بداية الفصل الثاني III وهذا - في نظري - خلل في البناء الفني للنص .

يعلن المأمور أنه سيذيع الحقيقة كاملة للناس في كل مكان عبر وسائل الإعلام في مؤتمر صحفي ينعقد في قسم الشرطة - مع ملاحظة أن القسم قد تغيرت صورته منذ الفصل الثاني فحلت محل الورود والسجاد أشياء بالية قديمة وقيود حديدية متساثرة هنا وهناك - يبدأ المشهد الأخير والناس والإعلاميون ينتظرون بدء المؤتمر الصحفي الذي سيعلم فيه المأمور الحقيقة .

أصوات : أتأخر قوى ...

أصوات : يا جماعة لا تأخر ولا حاجة .. إحنا اللي مستعجلين

..... : جايز اختفى هو راخر

مصطفى : أنا اتصلت بيه في البيت .. قالوا جاي حالا

المذيع : أيها السادة لازلنا الآن في انتظار الزائد حسن عبد السلام .. وهو المسئول عن التحقيق في ظاهرة الاختفاء والأصوات التي تصل إلى أسماعكم الآن هي أصوات السادة المجتمعين الذين ينتظرون سماع الحقيقة .. بعد قليل أيها السادة تصل لكم الحقيقة عبر الميكرفون . (١٢٠)

يصل المأمور، وبعد "منولوج طويل" يتحدث فيه المأمور عن مفهوم الحرية والعدالة والحضارة الإنسانية يدخل العريف حسين ليخبر المأمور بأن والدته تنتظره بالخارج.

المأمور : خليها تتفضل ...

حسين : دي قاعدة مع الستات اللي بره ..

المأمور : طيب أنا حا قول البيان وأخرج لها .. الشيء المهم إننا نعرف القوانين التي تحكم هذه الظاهرة .. بياني شامل لكل هذه القوانين .. وإليك البيان .. (يخرج ورقة صغيرة من جيبه في الوقت الذي تطفأ فيه كل الأنوار ويسبح المسرح

في ظلام دامس..عندما تعود الإضاءة مرة أخرى يكون المأمور قد اختفى..الموجودون في حالة تجمد تام.. ينسحبون من المسرح في حالة رعب شديد ولا ينطقون بكلمة واحدة ولا يبقى على المسرح سوى العريف حسين ود. سهير..)

حسين : دكتور. سهير..حانعمل إيه؟

سهير : ندرس ملفات القضية تاني..حانواصل..علي الأقل فيه حاجة مهمة عرفناها..اللى يعرف الحقيقة..يقولها بسرعة.(١٢١)

تنتهى المسرحية بهذه النهاية..اختفاء المأمور نفسه ، وذعر الناس ، وانتظار د.سهير والعريف حسين. وكان الكاتب بهذه النهاية يريد تعبئة المتلقي حتى يبحث عن الحقيقة.. فما زالت قوى الاختفاء مهيمنة ولا يزال الإنسان مقهورا مهزوما وإن كان هناك بصيص من أمل فهو يتمثل في أصحاب الفكر ومدى قدرتهم على التأثير في المجتمع من حولهم.

٢ - ١١

المتتبع لأعمال ميخائيل رومان المسرحية - المنشورة - يستطيع أن يميز بين أقسام ثلاثة للشكل المسرحي عنده ، القسم الأول وينحرف فيه الكاتب نحو المسرح الواقعي حيث تكون الشخصيات مليئة بهموم الواقع تخوض صراعات مع ذواتها أو مع الآخرين، وفي هذا القسم يواجه الأبطال تحديات ومشاكل تنتمي إلى أرض الواقع الاجتماعي، وهم -في معظمهم - من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة التي تعيش في المدينة ، منهم العمال والموظفون وكثيرون منهم على درجة من الوعي والثقافة يدرون مايدور داخلهم ومن حولهم، وهذا القسم تمثله أعمال مثل " الدخان" و " الزجاج" .

أما القسم الثاني فيدور الشكل المسرحي فيه بعيدا عن الواقعية يتجه فيه ميخائيل نحو التعبيرية أو الرمزية أو التجريدية أو مزيج منها جميعا،ومن الأعمال التي تمثل هذا القسم " الوافد" "الخطاب" وفيها يفقد الأبطال أسماءهم وملامحهم الواقعية، وتتداخل الحقيقة والوهم، ويتيسر فيها الانتقال من الواقع إلى ماوراءه - إن صح التعبير - [وحيث يفقد هؤلاء الأبطال ملامحهم الواقعية يفقدون كذلك وأقعية المشاكل والتحديات التي يواجهونها](١٢٢)

أما القسم الثالث فهو يمثل تلك الأعمال التي تنف على الحد الفاصل بين القسمين الأول والثاني وتأخذ من كل قسم بطرف، فتبدأ واقعية وتنتهي رمزية أو تعبيرية، أو يتمازج فيها اللونان فلا يمكن التفرقة بين ما هو واقع وما هو حلم ويمثل هذا القسم أعمال مثل: "الليلة لضحك" و"ليلة مصرع جيفارا العظيم" و"إيزيس حبيبتى" وقد يكون نفس هذا التقسيم شىء من التعسف ولكن ما أود أن أقوله: إن أعمال ميخائيل رومان فى جملتها أعمال ذات طبيعة خاصة أثارت حولها الكثير من الجدل، ومهما يكن فإن ميخائيل رومان لم يلزم نفسه أبداً بشكل مسرحى أو مذهب مسرحى بعينه، إنما هو صاحب رؤية يختار لها أنسب الوسائط التعبيرية التي يراها قادرة على نقلها بأكثر قدر من الحدة والنفوذ والإثارة. (١٢٣)

ومرد هذا إلى تأثير ميخائيل بالأدب الغربى - وهو واضح فى جميع أعماله بلاستثناء - ولاسيما كتاب مسرح العبث - يونيسكو - بيكت - أرثر ميللر - وهذا ما يؤكد ميخائيل نفسه فى حوار أجري معه [أنا لا أكتف إعجابى بمسرح "اللامعقول" فى استطاعة هذا المسرح أن يقول، وبشكل يهز الوجدان وعنف بالغ القسوة، ما لا يستطيع المسرح الواقعى أن يصل إليه أبداً..... إن الهجوم على مسرح "اللامعقول" ينبغى أن يكون موجهاً للمحتوى لا إلى الشكل، فالشكل أداة فنية جديدة رائعة]. (١٢٤)

ويرد أحد النقاد تأثر ميخائيل رومان وغيره من كتاب الدراما المصريين بمسرح "العبث" أو "اللامعقول" إلى الاهتمام الذى لقيته نماذج مسرح العبث حين قدمت على المسرح المصرى - فى أوائل الستينات، هذا الاهتمام أثر - بدرجات متفاوتة على كتاب المسرح المصرى. (*) وعلى الرغم من تنوع الشكل المسرحى عند ميخائيل رومان وتأثره فى هذا الشكل بالمسرح الغربى بيد أن ظاهرة الانتظار فى مسرحه تبدو واضحة - فى معظم أعماله الطويلة والقصيرة على السواء - وتبدو فيها خصوصية الظاهرة - الانتظار - من حيث كونها انتظار مصرى يختلف تماماً عن ظاهرة الانتظار الأوروبى.

من القضايا التي تمثل العامل المشترك فى أعمال ميخائيل رومان برمتها قضية الفرد الذى يسعى سعياً إرادياً نحو البطولة حيث يواجه مصادر القهر [كى يقول "لا" وهو فى مواجهته تلك لابد أن يمضى لنهاية الطريق]. (١٢٥) لا يكاد عمل من أعمال ميخائيل رومان يخلو من هذه السمة، ولذلك فليس غريباً أن يكون بطله الوحيد فى أعماله هو "حمدي" فى الوافد والزجاج، والدخان، وأخيراً فى إيزيس حبيبتى. "وحمدي" دائماً وحيد

يقف في وجه القهر - على جميع مستوياته - متمرد على الواقع ، ومن ثم فهو دائما منتظر .. يقول في نهاية مسرحية "الزجاج : [إلى كافة عموم أهل الوادي .. لآرم عموم الخلق تجهز فورا .. بكره يوم الانتصار] ^(١٢٦) وكان هذا ما أملاه "حمدي" على .. العرض الحالى فى ١٧ أغسطس ، ١٩٦٧ . وهى فترة ما بعد النكسة مباشرة .. وواضح دلالة النهاية على " الانتظار " انتظار - الخلاص من حالة الهزيمة . وقد أثرت أن أقف عند ظاهرة الانتظار فى مسرحية "إيزيس حبيبتي" وهى آخر أعمال ميخائيل رومان المنشورة - نشرت سنة ١٩٨٦ بعد وفاته بثلاثة عشر عاما ١١ - وذلك لأنها أولا : تطرح قضية سياسية هامة وهى قضية القهر الذى يعانيه الإنسان المصري تحت وطأة حكم الفرد المطلق فى ظل دولة المخابرات ومراكز القوى وثانيا : لأنها تعد أطول أعمال ميخائيل رومان المنشورة على الإطلاق ومن ثم تبدو ظاهرة الانتظار فيها واضحة يمكن رصدتها وبيان مدى تأثيرها فى البناء الفنى للنص .

وثالثا : لأنها قد جمعت ملامح مسرح ميخائيل رومان من حيث الشخصيات واللغة والمنولوجات الطويلة فى الحوار - والصراع وتمرد البطل الخ .

٢ - ١٢

كتب ميخائيل رومان "إيزيس حبيبتي" بعد مايو ١٩٧١ ، وتدور أحداثها حول "حمدي" ومعه زوجته "جمالات" فى جانب و"على" و"فريدة" فى جانب آخر ، وكلهم من أبطال ميخائيل رومان المحبوبين فى معظم أعماله ، يعيش حمدي "وجمالات" حياة زوجية سعيدة لا عيب فيها سوى هذه السعادة ! من وجهة نظرهما ، ومن ثم يبحثان عن شئ يجعل الحب بينهما متوقدا ولم يكن هذا الشئ سوى وقوف "حمدي" مواجه لمصادر القهر مع علمه التام بأنه قد يدفع ثمن هذه المواجهة روحه أو على أقل تقدير حريته ، فى سبيل أن يستمر الحب متوهجا بينه وبين "جمالات" الأمر الذى يدفع إلى القول بأن "جمالات" هنا رمز لمصر دون جدال . يذهب حمدي إلى عمله فيجد أنه مطالب بتوقيع قرار مخالف لنص القانون .. فيرفض رفضا تاما . يصل هذا الموقف إلى أولي الأمر - عن طريق الجواسيس الذين تمتلئ بهم المصلحة التى يعمل بها والذين يعملون لصالح المخابرات - ويبدأ الحلم الذى كان يحلمه مع زوجته يتحقق ولا مجال للتراجع ولا بد أن يسير إلى نهاية الشؤط .. وهناك فى قلب جهاز المخابرات يلقى حمدي الأهوال من إهانات وتعذيب بعد أن تخلى الجميع عنه بما فيهم جمالات - كالعادة فى معظم المسرحيات - بعد أن نجحت وسائل

المخابرات في العمل على انهيار الثقة بينهما ، وعلى الجانب الآخر تبدو شخصية رجل المخابرات "على" صاحب الأسلوب الخاص ، فهو ديكتاتور سحرته السلطة حتى أصبح ممسوخا مشوها يعيد إلى الأذهان كاليجولا ألبير كامى ، يحلم بيوم يصبح فيه القهر داخل الناس لا خارجهم ، أى إنه يتحول إلى قوة داخلية غير مرفية تسرى في جسد الناس وتهزمهم ، دائما يردد قول شيانج كاي (خير لى أن أقتل ألف برىء على أن ينجو من قبضتى ثوري واحد) ومن ثم فهو يتبجح بأنه استطاع أن يلقى القبض على ثمانية عشر ألف رجل لم يفلت أحد منهم من قبضته . وصورة "على" فى هذا العمل [كولاج "صنعتة أحداث وروايات عرفت وذاعت بعد ما سمي "سقوط دولة المخابرات" في ١٩٦٧] (١٢٧)

ويسقط "على" والذي أسقطه هو النظام الذي صنعه بنفسه ، حيث تتأمر عليه "فريدة" الغانية التي حاول أن يبحث عن الحب معها بعد أن زج بزوجها في المعتقل، ويتعرض ميخائيل رومان من خلال العلاقة بين "على" و"فريدة" إلى الكثير من الممارسات اللإنسانية في ظل القهر والظلم -حتى بين أفراد جهاز المخابرات نفسه .

وتنتهى المسرحية بسقوط "على" في يد من هم أعلى منه سلطة ، وبضياع "حمدي" ضياعا تاما بعد أن تركته جمالات وحيدا ، فلا يجد مفرًا من اللجوء إلى الغانية المتواطئة مع أجهزة القمع التي دمرته . لتكون آخر كلمات المسرحية البحث عن الخلاص على لسان الرجل العجوز [الله ..الله بتاع البلد دى فين ١١] .

تتضح ظاهرة الانتظار في العمل منذ المشهد الأول من المسرحية عندما يبحث حمدي وجمالات عن مشكلة تجعل الحب بينهما متوقدا .

حمدي : بتخانق على إيه ؟ بنت دوري لنا على مشكلة ...

جمالات : المشكلة إن مفيش مشكلة ...

حمدي : والعيشة بقت مملة ودمها ثقيل قوى .. المشكلة ضروري لها فايده ..

جمالات : فوايد يا حمدي فوايد .. على الأقل الحب اللي بينا ما ييقاش حاجة مفروغ منها ...

حمدي : فعلا .. فعلا .. دوري لنا على واحدة هنا ولا هنا .

جمالات : البلد مليانة مشاكل ...

حمدي : هس .. ملناش دعوه بالبلد .. إحنا بنتكلم عن نفسنا .. الخلاف لازم ينبع من

هنا ... ويدور حواليه الصراع هنا ويتحمل هنا واضح ؟ (١٢٨)

وواضح منذ البداية الإشارات - من خلال الحوار السابق - التي تشير إلى خط الصراع ولو من بعيد ، وفي عملية البحث نوع من الانتظار .. هذا الانتظار يسهم في عرض القضية المطروحة ، يبدأ هذا العرض بطيئا في البداية ثم يتقدم بخطوات مسرعة كلما بحث الاثنان عن اقتراح جديد .

جماليات : والحب اللي بينا ما يبقاش تسالي مغرور منها .. ابقى آه .. لكن حبيبي .. المشكلة لازم تكون خطيرة بنجد ...

حمدي : بلت .. هس .. إحنا بتكلم عن أنفسنا بالتحديد الأكاديمي الدقيق عنى وعنك ، ما لناش دعوه بأي حاجة ثانية .. آه .. بصراحة الصراع البلد لها حكام ..
جماليات : (بعده) يعنى إيه ؟ .. تركة ورثوها ؟

حمدي : هس .. عندك ستين مشكلة .. حبوب منع الحمل لامش حاخد ، اطبخى بامية لاملوخية .. اطفى النور عاوز أنا لا لما إخلص الرواية اللي في ايدى .. (١٢٩)
وبعد مزيد من البحث ومزيد من الاقتراحات التي يتم فيها نقد الواقع السياسى والاجتماعى يسفر خط الصراع الرئيس عن نفسه بوضوح ، ويبدو الأمر في بدايته مجرد انتظار للمجهول وتخيل له وهنا يسهم الانتظار في رسم ملامح البطل.

حمدي : كان لازم نشغل بالسياسة ...

جماليات : في كل مجال فيه مجال ...

حمدي : (وقد انطلق خياله) معركة .. وأقول ..

جماليات : معركة وحمدي مبروك يقول لا ...

حمدي : (وهو يعيش اللحظة كاملة) ويرمونى فى المنافى والسجون وأقول لا .. ويهددونى الخنازير بالفصل والتشريد .. ويجوعونى .. ويطعنونى بالخناجر وأقول لا .. ويتهمونى بالأكاذيب ويعملوا معايا الأفعال البربرية ويلمونى وتتخلى عنى وأقول لا .. ويعلقونى فى حبل المشنقة من ضواقرى بالحبال و
ينفخونى

جماليات : وتقول لا

حمدي : وأنا وانت يا مقتول .. لا .. ومن بعدها الواحد يحط رجل على رجل ويصدر الجزمة فى وش العالم .. ويقول للكون كلمته .. (١٣٠)

وانتظار "حمدي" بهذه الصورة يجعله أدون كيشوت ، يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس ، وهو التأثير الرومانسي الذي يصير أن يبلغ أقصى الحدود من خطا على الأرض ومن فيها ، وما فيها وعلى الوضع الإنساني كله ، بل على الكون وما حوى ، وهو الفوضى الذي لا يقر أى نظام والذي يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة ، وهو التأثير الاجتماعي الذي يرى الشر وسببه ، ويعرف طريق الخلاص منه ، حمدي هو كل هؤلاء ، وليس أيا من هؤلاء [(١٣١) تسانده وتقف بجانبه جمالات .

جمالات : وأنا أحكى للناس .. كل مكان العماير والشوارع كلام الأقيسه ساعتها وكله شن ... جوزى رفدوه .. جوزى شردوه .. جوزى وقف للمفتري وقال لا .. جوزى بطل .. حمدي المشكلة. (١٣٢)

ويمكن تحديد ملامح جمالات من خلال منولوجها السابق ، فهي تشبه إيزيس فى قصتها مع أوزيريس ولعل مسمى العمل يؤكد ذلك .

ينتهى المشهد الأول باتفاق جمالات وحمدي على شيء ما لا يعرفانه المهم أنه لابد أن يكون شديد الخطر ، البحث عن البطولة المطلقة والاستشهاد الكامل وهنا يسهم الانتظار فى رسم الملامح النهائية للبطل وينذر ببداية صراع ضارى - وإن كان المتلقى لا يعرف ما هيته حتى الآن بيد أنه يستشعر ضراوته قبل أن يبدأ !! وهذه سمة من سمات البناء الفنى عند ميخائيل رومان.

جمالات : لا تبدأ بالمساومة .. البطولة لازم تكون مطلقة والاستشهاد كامل .. لازم تاخذ موقف إنشا الله يكون الثمن إعدام لازم إعدام إلا إذا كنت عاوز تساوم .. الإعدام رائع يا حمدي ... ما تخافش لابد من شهيد يهدر دمه

حمدي: خلاص يبقى إعدام

جمالات : مامن شهيد يهدر دمه ...

حمدي: اتفقنا من بكره الصبح المعركة ؟

جمالات : وبكل جرأة واستهتار ومن أول كلمة ترسم على الإعدام وإن صار المقدر وبقيت مرات شهيد من أجل مصر .. لن أسمح لهم بالتشفى ... لازم مايشوفوش الدموع فى عنيه ... وفى كل مكان من بر مصر .. تمام زى ما عملت إيزيس الجميلة .. أصرخ وأنادى دم الشهيد طالب التار .. دم الشهيد (جرس الباب) (تسرع بالاختباء فى صدره) حمدي ...

حمدى : (هاسا) احنا مش هنا ..جمالات اكتمى نفسك .

جمالات : حد سمعنا ... اطفى النور (الجرس مستمر) ...انت خايف ؟

حمدى : أيوة خايف ..اطفيه ..روحي ..(تسرع إلى مفتاح النور وتطفى النور) (١٣٣)

والانتظار واضح من خلال الحوار الختامى السابق للمشهد الأول ، فالشخصيتان تنتظران شيئا مجهولا، وإن كانت "جمالات" تشبه نفسها بايزيس معلنة أنها لن تسمح لهم بالتشقى- و هذا تخيل منها- فإن هذا الإعلان يكشف عن الطرف الآخر للصراع.....فإشارتها هنا تعيد إلى الأذهان قوة (ست) الشريرة وجبروت من معه الذين يحكمون سيطرتهم على الوادى بقبضة حديدية بعدما فعلوا فى أوزوريس الأفاعيل، يعمق هذا الفهم للموقف موقف سابق كانت تتمنى "جمالات" فيه الإنجاب من حمدى... الذى حكم عليها بالعقم ربما لكي يجنب مولودها القهر الساندا!!

الانتظار إذن هنا يدفع الحدث ويدير دفعة الصراع الذى لم يتضح كاملا حتى الآن وإن كشف عن أحد أبعاده من خلال كلمات "جمالات" وخوف "حمدى" عندما دق جرس الباب فى المشهد الثانى من الفصل الأول.

ينتقل "ميخائيل رومان" مباشرة إلى الجانب الآخر.. الطرف الآخر للصراع فى منزل "فريدة" الراقصة حيث يقوم "الماسير" بعمل "المساج" -التدليك- لها ، ويدخل "على" وهو ذو منصب سلطوي كبير، مسئول هام فى جهاز المخابرات قد اعتقل زوجها ويريد إنشاء علاقة مشروعة أو غير مشروعة معها -رغم أنفها- و هو دائم الانتظار والترقب.. يمارس سلطته على "الماسير"....ويبدو الانتظار فى هذا الحوار .

فريدة : إنت بتترعش ليه؟

الماسير : (منفجرا باكيا) يا ست هانم حرام عليكم (التليفون يدق)

على : (لفريدة) ردى...

فريدة : (للماسير) ردى...

الماسير : يمكن له يا ست هانم ..يمكن له...

فريدة : (لعلى) رد انت...

على : يمكن لك.. واللى طاليك يعرف صوتى....

فريدة : الجرس نرفزتى.. ولاواحد منكم عاوز يرد على التليفون...

على : فيه أجهزة بتتجسس على..

فريدة : (للماسير) وانت فيه أجهزه بتتجسس عليك؟رد..

الماسير : لا.. يمكن ... يمكن له.. واللى بيكلمه هيدور ويعرف أنا مين؟ ولايمكن عاوز يتأكد انت هنا بعدين بعدين يقيموا في بعض وبحسبونى من رجالته يجرجرونى في وسطيههم وأروح في داهيه.. لا..دول شلل شلل .. مراكز..وكل شله تحسبني مع الشلة الثانيه..وكل شله تنزل فيه ضرب..وأخلص من شله أقع في شله ..لا..لايمكن أرد..لا..أروح..أروح حالا لعيالي (يجمع أدواته في هرولة واضحة) (١٣٤)

توتر الشخصية هو السمة السائدة في هذا الموقف على مستوى الجميع بما فيهم "على" نفسه فهو يتوقع وقوعه في أى لحظة في برائث النظام الذى صنعه لنفسه، و"فريدة" تبدو ضعيفة أمامه خوفا من أن يقتل زوجها المعتقل ومن ثم هي تتظاهر بالحب ولا تعطيه له، وفي ذات الوقت تتعامل مع جهات استخبارية أخرى من أجل إيقاعه في الشرك وتتجح في ذلك في النهاية، أما الماسير فيمثل عامة الشعب مجسدا للخوف والرعب الذى يعيش فيه هذا الشعب من تلك العصابات التى تتحكم في مصائر الناس.. وقد جسد خوفه عمليا فقد ابتل بنطاله رهبة وخوفا من قوة وسطوة وجبروت "على".

على : لا..مرات يا فريدة ..وأنا هنا..متيألى أقوم أفتش البيت كله..لكن خايف .. بأخاف أعمل كده وألاقيه هنا.. وينفجر الموقف وأخسرك إلى الأبد.....إحساس عميق أنه مستخبي في البيت ويسجل على كل كلمة وهاخذ كل حاجة ويوصلها..وساعتها مافيش ياما أرحمينى..كل اللي عملته بينهار في دقيقه. (١٣٥)

تدل كلمات "على" السابقه على الرعب الداخلى الذى زرعه هو في نفوس الناس فانعكس على نفسه..!! يعمق هذا الفهم موقف المندوبين الأربعة التابعين للجهاز والذين يعملون كالألات ينفذون الأوامر أو إن شئت الدقة ينفذون الأوامر حتى على من يعطى الأوامر نفسه !! في المشهد الثالث يذهب "حمدي" إلى المؤسسة التى يعمل بها ، فيطلب منه التوقيع على قرار مخالف لنص القانون ، فيوقع على القرار بعد أن كتب "يطبق القانون" الأمر الذى يغضب أصحاب المصلحة، فيمزقون القرار..ويرسلون إليه اثنين من المندوبين التابعين لجهاز المخابرات، فيتوتر "حمدي" ويتذكر ما دار بينه وبين "جمالات"، فيقرر الثبات على موقفه- يطبق القانون - ويصبح بذلك مخالفا لبقية الموظفين الذين

وقموا على القرار بالموافقة !! وتكون هذه هي البداية الساخنة لخط الصراع الرئيس فى العمل.

السكرتير : اكتب هنا يا أستاذ حمدى موافق وامضى..ولا كلمه زياده و حياة عينك ممكن؟

حمدى : آه ممكنوماله ؟ ايه المانع؟ (وقد بدأ يتوتر لوجود المندوبين الغامضين)
السكرتير : بهدلونى..

حمدى : وانت مالك ؟..

السكرتير : اللي حصل.....

حمدى : طبعا ما عنديش مانع (ينظر إلى زملائه وإلى الآخرين الواقفين بالباب) والا ايه ..ماهى ..عزبة إقطاعية (صوته يتصاعد رويدا رويدا) أوافق وبعدها أوافق وبعدها أوافق لغاية ما البلد تفرق..(يتدفق عدد من الموظفين على صراخاته ولكن لا يقترب أحد من حمدى وهم يتحاشون المندوبين) و يعوم على وش المية ستة خنازير (بأكصى درجة من العنفسف) فوالله لا نورث بعد الآن..

بكر : (صارخا) حمدى.. (المندوبان يختفيان)

حمدى : (وهو يتصاعد) من تسعين سنة يا جبنات وف قلب ميدان عابدين من تسعين سنة والخديوي حواليه الحرس و عرابى على الحصان داخل الميدان ومن وراه .. جيش الفلاحين .. من تسعين سنة يا جبنات، الصرخة لفت الكون كله صرخت على الصحارى على الغيطان .. والله نورث بعد الآن..(١٣٦)

وثورة "حمدى" هذه نتاج طبيعى للانتظار الذى حدث ملامحه منذ بداية المسرحية ، وهو -كما يتضح من الحوار السابق- يشعر بأنه مقترب ، وفكرة الاغتراب (هى الوجه الآخر للعملة إذا اتفقنا على أن الوجه الأول هو فكرة الانتماء، أو على الأصح البحث عن هذا الانتماء ، وفكرة الاغتراب فى مضمونها النفسى هى تصدع النحن ، وهى الحالة النفسية السوية التى يجب أن تنظم الفرد فى سلك الجماعة و تصدع النحن يعنى انهيار التكامل الاجتماعى بين الفرد والآخرين ووقوف الأنا وحيدة معزولة يسيطر عليها التوتر والإحباط) (١٣٧) .

ينتهى المشهد الثالث بالانتظار... يحضر أحد مندوبى جهاز المخابرات ليخبر "حمدى" بأن المسئول الكبير فى الجهاز قد حدد الساعة السادسة تماما لمقابلته مندوب (٣) : هو عاوزك الساعة ستة بالضبط فى مكتبه...

حمدى : هو مين؟

المندوب : اللى بنشتغل عنده....

حمدى : وانتم مين؟

المندوب : إحنا؟ (يتقدم من حمدى ويريه بطاقته) (ينسحب المندوب برقة حتى إذا وصل إلى الباب)

حمدى : اسمع..(الرجلان يتوقفان).. (بعد تردد) قول له لا .. قول له حمدى مبروك بيعتذر..(يبتسم الرجل و يستأنف الإنسحاب) انتظر (يتوقف الرجلان) إن كان هو مصمم لازم يقابلنى..قول له .. يجى لى هنا..أويقبض على .. يحط فى ايدى الكلبشات ويأخذنى غصب عنى..
عشان أقابله الساعة ستة (يبتسمان وينسحبان). (١٣٨)

والانتظار هنا - انتظار الموعد- هو الذى يدفع الحدث ويسير بخط الصراع قدما إلى الأمام ، يظل هذا الانتظار مستمرا وعلى ضوئه تسير الاحداث الآتية فى العمل . يبدأ الفصل الثانى فى منزل حمدى..الجو متوتر ، "حمدى" و "جماليات" متوتران ، يضربان أخماسا فى أسداس .. حيرة و قلق فى لحظة ضعف تحاول جمالات فيها أن تقنع حمدى بالتراجع ، فيذكرها بقولها (ما من شهيد يهدر دمه) ويقرر الاستمرار للنهاية فلا مجال للتراجع.

جماليات : الساعة كام؟

حمدى : ولا يهمك يا بت هاستناهم فى المكتب وسط تسعين موظف و إن كانوا جدعان ييجوا ياخذونى

جماليات : وافرض عملوها ؟

حمدى : شاربوح معاهم طبعاً.. لكن لا يمكن أخليهم يحطوا الكلابشات فى إديه (يتذكر خطورة الموقف) الله؟ هو الله؟ عملت إيه؟ إيه الجريمة اللى ارتكبتها ؟ كنت بطبق القانون .. قانون مصر.. ما غلطش ..كان لازم أعمل كده..كان لازم أعمل كده يا أطفش..أعمل زى غيرى وأدور لى على بلد تانيه اشتغل فيها

واعمل قرشين و أهربهم وأجى ابني لي عمارة واللا أشغل عربيتين تاكسى
واللا أشارك فى كباريه فى الهرم.. لا حول الله.. المشكلة الحقيقية إنتا
حاتحرم منك .

جماليات : أو ..حمدى ..خمس سنين مابتش ليلة بعيد عنى..
حمدى : جملات .. مش بعيد يكون عاوزنى عشان يناقشنى..أه ؟يدخل معاينه
فى حوار مفتوح حول إزالة آثار العدوان ؟ (١٣٩)

وواضح تأثير الانتظار على سلوك الشخصيه وطريقة تفكيرها.. ومن خلال الحوار
المستمر بين حمدى وجماليات أو "المنولوجات" الطويلة بين حمدى ونفسه لا يكف ميخائيل
رومان عن نقد الواقع السياسى والاجتماعى..

جماليات : إيه يكون شكل الدولة اللى يهدر فيها قرار جمهوري..مين اداهم السلطة ؟
منين جابوا القدرة ؟ ولما ييجى يوم الحساب هايعملوا إيه ؟

حمدى : وكان لازم أقول لا..حاطين اسمى فى الأول وقلت لا..وقطعوا
الورقة وكتبوا اسمى فى الآخر وقلت لا..يطبق القانون ..إن شا الله يكون
صاحب المصلحة رئيس الجمهورية نفسه (ينقض بكفه على فمه نادما بعنف
على ما قاله)

جماليات : (تتظر فى ساعتها) حمدى، تفكر هايعملوك إيه؟

حمدى : هينفخونى (يقلد عملية النفخ). (١٤٠)

الانتظار هنا - كما هو واضح فى الحوار السابق - هو الذى يحرك الصراع داخل
حمدى وجماليات..على السواء، تزداد الصورة قتامة عندما يحضر زميلاه "حامد وبكر"
وهما من المقربين عنده، ليقنعه بالتوقيع على القرار والاعتذار الأمر الذى يجعله يصاب
بخيبة أمل فقد كان يعقد الأمل على وقوف الموظفين بجانبه أو على أقل تقدير وقوف
المقربين منهم!! فالرعب قد شمل الجميع .

حامد : (ببلاهة) المكن والحيطان .. كل حيطه جايز مستخبي وراها مكنه..وأى مكنه
جايز تكون مستخبيه فى أى حته، بعد حادثة إمبراح التسعين موظف بيتكلموا
بالإشارة. (١٤١)

يعمق هذا الشعور بالقهر اختفاء بقية أعضاء اللجنة وهروبهم - على الرغم من
موافقتهم على القرار . يشعر حمدى بتخلى الجميع عنه فى محنته والتى لم تكن تعبيراً عن

ضياعه واغترابه ، بل هي مأساة شعب بأكمله ، فهي لم تكن معاناة فرد بقدر ما هي معاناة جماعة لأن [الفرد نتاج حتمي للبيئة المحيطة ، فإن الخير والشر يكمنان في المجتمع وليس في البشر] ^(١٤١) وفي ظل تخلي الجميع عنه يزداد تمرد "حمدي" على الواقع يبدو هذا التمرد من خلال الانتظار:

حمدي : أنا أسف .. المسألة أخطر مما كنت أتصور فعلا .. وإيه الحل ؟ انقلاب ؟ لا انقلاب ماينفعلش .. احنا عاوزين ثورة ثانية.. ثورة علي الثوره (بكر برعب هائل يندفع خارج المسرح .. حامد ثمر لحظة ثم يندفع خارجا وراء زميله حامد) (صغير سيارة الشرطة)

جماليات : .. أوعى تتخلي عنى.. مهما حصل مهما سمعت..مهما قالوا لك .. أوعى تتخلي عنى..انتظريني ياجماليات مهما طال غيابي ...انتظريني. ^(١٤٢)

بعد ذلك ينتهى المشهد بمنولوجات طويلة لحمدي يحكى فيها حكايات عن الاسكندر المقدوني مع ديموستين و أرشباس وكلها مفعمة بالقهر والجاموسية تشبه الواقع الذى يعيشه حمدي و المنولوجات الطويلة سمة مشتركة فى مسرح ميخائيل رومان وذلك يرجع إلى [أن أبطاله متوحدون وإن أحاطت بهم الجموع ، علاقتهم بمن حولهم شائكة أو متوترة أو متقطعة لأنهم عاجزون عن الدخول فى علاقات إنسانية حقيقية شرطها الأخذ و العطاء ، يواجهون عالما معاديا لا يعرفون السبيل لتغييره] ^(١٤٣)

فى المشهد الثانى من الفصل الثانى "على" فى بيت "فريده" يستمع إلى كل كلمة قالها حمدي من خلال أشرطة التسجيل ، كلمات حمدي تلمس شيئا فى نفس "فريده" فتبدى إعجابها به الأمر الذى يجعل "على" يفرض المزيد من الرقابة ليس على "حمدي" فقط بل وعلى "جماليات" فيصدر أوامره بتركيب أجهزة التجسس فى كل مكان فى بيت "حمدي" وفى بيت فريده وفى كل مكان ، ثم يستعرض "على" أمجاده العظيمة- من وجهة نظره- فى تلقى التهم للأبرياء.

على : الرعب يفترس المدينة .. صياد رمى شبكة والشبكة غطت المدينة ..وأنا الصياد وكل الخيوط فى إيدى .. قبضة من الصلب الحديد تطل على عاصمة المعز من وراء جبل المقطم..قبضة من الصلب الحديد يقطر منها الدم..عصير الخسوف سيزار بورجيا وكووس السم ..جنكيز خان والخناجر فى الظلام

روبيسبير والجلد، ستالين ومحاكمة ٣٦ ، هتلر وحمامات الدم .. اقتل .. اقتل
اقتل .. الأجهزةالأجهزة فى كل مكان . (١٤٥)

وبعد "منولوج" طويل يقرر "على" أن ينهى انتظار "حمدى" بنفسه .. لن يذهب إليه
فى الميعاد (مش هانقبض عليه .. فى الميعاد اللى هو عاوزه ..والناس كلها منتظرة و مش
هيحصل حاجة .. تكنولوجيا الإرهاب) .

فى المشهد الثالث "حمدى" فى المؤسسة ينتظر لحظة القبض عليه .. المكان مليء
بالمخبرين السريين ، المدير يحاول إقناعه بالتوقيع على القرار ..حمدى يشعر بمزيد من
الوحدة ، فيقرر السير فى الطريق إلى نهايته مهما كانت النتائج ، يحاول تحقيق حلمه
بالبطولة المطلقة (الاستشهاد الكامل)!!

حمدى : رئيس الجمهورية فيه ستميت إله قالوا له لا .. ومازعلش ..

المدير : كان ممكن ياخذ إجماع لكن هو رفض

حمدى : واحنا ستة .. خمسة آه وواحد لا ..ديمقراطية

المدير : (ساخرا) بيقول ديمقراطية

حمدى : الدستور

المدير : مفيش دستور

حمدى : هيكون فيه دستور ...

المدير : مش هيكون فيه دستور

حمدى : انت اللى قررت كده ...

المدير : أنا متصل

حمدى : بمين ؟

المدير : باللى طالبين القرار ...

جماليات: قول لهم حمدى بيقول لا ..

المدير : (لحمدى) انت تتحمل

حمدى : كل النتائج ..أنا واحد من عمالى اتخانق مع واحد على فدان و راحوا المحكمة

وقعدت القضية ١٧ سنة عمى باع عشر فدادين عشان يرجع الفدان .. (١٤٦)

والانتظار واضح من خلال الحوار السابق .. فقد عاش حمدى دور البطولة

المطلقة، ومستعد أن يكون مثل عمه مهما كانت النتائج " أنا لبست الدور وهالعبه للآخر ..

نصيبي كده " يكتشف حمدى أن المؤسسة كلها تعمل لحساب جهاز المخابرات ، وبعد حوار طويل بين "حمدى و"المدير" و "خالد" وهو أحد عملاء الجهاز - ينتقد ميخائيل رومان من خلاله الاتحاد الاشتراكي ودوره فى تسييس الدولة من خلال الدعوة للتحالف - تحالف قوى الشعب العاملة - وهى أعلى سلطة " فوق التنفيذية..فوق الشعبية..فوق..التشريعية..فوق الكل ..فوق سياسى" ينتهى الموقف بمواجهة "حمدى" للجميع - فى منولوج طويل أيضا - وحيدا ، مطالبيا بسيادة القانون الذى لا يطبق فى ظل القهر وفى أثناء هذه المواجهة يتفرق الجميع من حوله منسحبين..

حمدى : أنا يا قاتل يا مقتول أموت زي اللي ماتو فى سينا ..يا جمالات سيبنى.. مين اللي عاوز القرار ؟ مين اللي عاوزنى أمضى ؟ اتحداكم تنطقوا بالاسم ، جبناء..قولوا الاسم مين ؟ .. وأنا أطلع من هنا فوراً على ميدان عابدين ..مطرح ما وقف عرابى وأصرخ وأنادى بأعلى صوتى .. وأعرف العالم مين بيكسر القانون ..بيفسد الحياة ..بيشتري الضمائر .. بيت الرعب فى نفوس الناس ولا يعطى الثقة إلا للغوازي.. جمالات (يتناقص عدد الناس..حمدى يلحظ ذلك..يزداد رعبه و عنفه) إله الفقراء والشحاذين.. إله الشعوب المغلوبة فى كل مكان ..فين ؟ رب الأرض السوداء (ينهار)ردى علي كلميني ..ربنا بتاع البلد فين..؟ (١٤٧)

حمدى ينتظر مصيره وسط الشعور بالاغتراب فهو فى هذا الموقف يشبه "بيرانجيه" فى مسرحية "الخرتيت" لـيونسكو ، لقد بقى بيرانجيه وحيدا فى عالم الخراتيت ، ليصبح بمثابة الضمير الحي الواعى وسط كائنات مجهولة ، وكذلك حمدى يحاول ألا يتنازل أو يخضع منتما إلى عالم الخراتيت ، وهو بهذا الموقف -الذى دل عليه المنولوج السابق- يؤكد مفهوم الاغتراب من حيث كونه [حالة لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة ذلك لأن العلاقات بالآخرين غير ثابتة ، وغير مرضية لهؤلاء الأفراد](١٤٨) ولعل هذا يفسر أيضا انهيار حمدى فى النهاية وتخليه عن "جمالات" و سقوطه فى براثن الراقصة ، ذلك لكونه [وحيدا أو معزولا فيسهل تغييره أو تهديمه ، فالفرد بمعزل عن جماعته بمثابة سحفاة فقدت قشرتها الصدفية على حد تعبير هتلر](١٤٩)

وكما انتهى المشهد الأول بارتداء حمدى فى أحضان جمالات يقص عليها قصص الماضى ، ينتهى أيضا المشهد الثالث ، بحكاية فرعونية عن القائد الفرعونى "حور محب"

الذى طار فوق القلل يواجه الأعداء صارخا - يا جياح.. يا حفاة.. يا عراة.. احموا المعابد احموا الصبايا والحريم..) ثم يتم القبض على حمدي .

الفصل الثالث كله يدور حول ممارسات "على" ضد "حمدي" بعد أن نجح في إحداث الواقعة بينه وبين "جمالات" ، فقد أخبرها أن "حمدي" متزوج وقد أنجب بنتا ، وعلى الجانب الآخر "فريدة" تعمل لحساب مسئول آخر من مسئولى جهاز المخابرات ولذلك فهي تضع أجهزة التصنت "لعلى" حتى يقع في الشرك وهذا الحوار بين "على" وبين مندوبى الجهاز يبين مدى الرعب داخل جهاز المخابرات نفسه ويمثل الانتظار بعدا من أبعاد هذا الحوار ، ففي الوقت الذى يعمل فيه "على" من أجل الإيقاع بفريدة- بعد أن شعر بخيانتها- تحاول الجهة الأخرى التى تعمل فريدة لحسابها على تصفية "على" نفسه والصراع على هذا المستوى فى تصاعد مستمر .

على : مجموعة ثانية..

مندوب ٣ : قلناهم انتم مين ؟ قالوا لا قولوا انتم مين ؟ قلنا قولوا انتم الأول .. قالوا لا انتم الأول قلنا لا...قالوا لا...

على : وبعدين ...

مندوب ٤ : طلّعوا المسدسات طلّعنا المسدسات....

على : قالوا عيب..قلتم عيب ..وبعدين....

مندوب ٥ : فيه تعليمات صارمة ما نكشف عن شخصيتنا مهما كان الأمر

على : وبعدين..

مندوب ٥ : هم قالوا لنا عندهم تعليمات صارمة ما يكشف عن شخصيتهم مهما كان الأمر...

على : أغبياء.. (١٥٠)

بعد ذلك يبدأ التحقيق مع حمدي وقد تحقق ما كان يتوقعه .. تعذيب ونفخ و... إلخ

يستخدم معه "على" كل الأساليب المباحة وغير المباحة ، وكانت الطعنة القائلة لحمدي هي "جمالات" التى فقدت ثقها فيه تماما !!

حمدي : الحب ؟ ما فيش حب فى الدولة البوليسية .

على : (يضحك بوحشية) دولة بوليسية .. الساذج وحده هو اللي يحاول يعمل دولة

بوليسية .. لا ..(هامسا) أنا كنت باحلم المثل العليا .. أما الخوف يصبح حزن

من حياة الناس لما الشرطة تعيش جوا قلوب الناس .. لما يختفى من المجتمع كل رقيب وكل واحد يصبح على نفسه رقيب .. (فجأة وبغفء مروع) لما تقول لهم كلكم روحوا الصناديق .. وكلهم يروحوا الصناديق وكلهم يقولوا نعم ومحدث قال لهم قولوا نعم .. لحظة الرعب المالك .. ألغى الشرطة دولة بدون شرطة لأن كل أهل البلد شرطة .. لما كل الملايين تتصور إننا موجود .. موجود فى كل زمان ومكان .. الله .. لا يستخدم الشرطة .

الجمهور : استغفر الله العظيم لا حول الله .. (١٥١)

سقوط "حمدى" يأتي مصاحبا لسقوط "على" ، على يسقط لأن نظامه الذى صنعه هو الذى أسقطه ، "حمدى" يسقط لأنه تخلى عن مواصلة النضال .. بعد هذا السقوط الكبير الذى قطعه .. فهو لم يكن يقطعه من أجل أحد غير نفسه فقط !! ، ولذا يشعر بالذنب من جراء تخليه عن مواصلة النضال ، فيندفع إلى طلب المطلق هربا من طلب الممكن حمدى : عاوز خمرة قدرة ...

فريدة : حمدى .. أنا ماحبش أقضى الليل مع رجل حزين ...

حمدى : لالا لا .. هابتسم .. اقسم بالله بعد أول كاس هابتسم وأضحك وأنسى كل أحزاني .. واحكى لك حكاوى كان يا مكان فى سالف العصر والأوان .. وأقول لك إن كنتى عاوزة نكت وأخذك فى حضنى .. أحبك .. أحبك .. (١٥٢)

وتنتهى المسرحية نهاية لا تخلو من الانتظار ، حيث لا يزال جموع الناس يعانون من القهر الداخلى .. حتى بعد سقوط على .. فهناك المنات الذين يخلفونه .. هذا ما تدل عليه نهاية المسرحية على لسان الرجل العجوز .. الله .. الله بتع البلد دي فين ٢٢ .

فى عام ١٩٧٣ حدثت حرب أكتوبر ، وتم عبور القناة ورفع علم مصر عاليا على الضفة الشرقية لقناة السويس ، وقد استجاب كتاب الدراما للحدث الكبير فكتبوا أعمالا عن المعركة وهى - فى معظمها - أعمال مباشرة تمجد الانتصار وتبين أنه - النصر - كان هو النتيجة الحتمية للانتظار الطويل الذى أعقب هزيمة ٦٧ ، ومن هذه الأعمال على سبيل المثال "رأس العش" و "باحلم يامصر" لسعد وهبه ، "محاكمة عم أحمد الفلاح" لرشاد رشدى "أغنية على الممر" لعلى سالم وكلها قدمت على المسرح فى نهاية ١٩٧٤ ، ولا تكاد ظاهرة الانتظار فى هذه الأعمال تتعدى إشارة هنا أو هناك إلى ساعات الانتظار الطويلة قبل الحرب التى انتهت بالانتصار ، باستثناء عمل واحد هو "رسول من قرية

تميزة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام لمحمود دياب والمنشور في ١٩٧٥، وهذا النص يكاد يكون هو الوحيد - على حد علمي - في هذه الفترة التي تبدو فيها ظاهرة الانتظار - كظاهرة سياسية واضحة - حيث بدأ الكاتب مسرحيته من مباحثات الكيلو ١٠١ ووقف إطلاق النار ومدى تأثير ذلك على الجبهة الداخلية .. وتنتهي المسرحية نهاية تدل على وعي الكاتب بالطبيعة الدينامية للصراع العربي الإسرائيلي أو إن شئت الدقة الصراع المصري الإسرائيلي بما له من خصوصية .. حيث تنتهي المسرحية على صوت " جابر " أحد مجندي القرية [أوعم تفتكرم إن الحرب خلصت .. هي ماخلصتش يا با هي في أجازة مش أكثر .. وكل الولاد اللي هنا بيقلوا إحنا حنحارب تاني .. ياريت يا با .. ياريت بابا] (١٥٢) وهي نهاية تدل على استمرارية الانتظار كظاهرة سياسية لأن الصراع بيننا وبين العدو لم يحسم بعد.

الهوامش

- (١) انظر د. محمد جابر الأنصاري تحولات الفكر السياسية في الشرق العربي ١٩٣٠-١٩٧٠ ، عالم المعرفة ، العدد ٣٥ ، الكويت سنة ١٩٨٠ .
- (٢) د. رجاء عيد فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٦ . ص ٣١٢ .
- (*) سوف يتناول البحث مسرحية مسار جحا في الفصل الثالث الانتظار ظاهرة تراثية .
- (٣) راجع د. أحمد السعدني أدب باكثير المسرحي ج ١ المسرح السياسي ط ١ مكتبة الطليعة أسيوط ١٩٨٠ ص ١٩٠، ١٩١ .
- (٤) على أحمد باكثير امبراطورية في المزداد ، مكتبة مصر ، الفجالة دت ص ٥٤ ، ٥٥ .
- (٥) نفسه ص ٢٥
- (٦) نفسه ص ٣٠
- (٧) نفسه ص ٣٧ .
- (٨) نفسه ص ٤٨ .
- (٩) نفسه ص ٥٤ ، ٥٥ .
- (١٠) نفسه ص ٥٧ .
- (١١) نفسه ص ٦٧ .
- (١٢) نفسه ص ٨٢ ، ٨٣ .
- (١٣) نفسه ص ٩٠ .
- (*) كانت هذه الدول هي (بورما / ميلان / باكستان / أفغانستان / كمبوديا / الصين / مصر / الحبشة / غانا العراق / إيران / اليابان / الأردن / لاوس / لبنان / سوريا / ليبيريا / ليبيا / نيبال / الفلبين / السعودية / السودان / سيام / تركيا / فيتنام الشمالية / فيتنام الجنوبية / أندونيسيا)

انظر لبیب عبد الستار أحداث القرن العشرين منذ عام ١٩١٩ ، دار المشرق بیروت
دت ط٤ ص ٢١٤ .

(١٤) نفسه ص ٢١٤ ، ٢١٥

(١٥) علی أحمد باکثیر ، ص ٩٣ .

(١٦) نفسه ص ٩٨ .

(١٧) انظر عبد الرحمن الرافعی ، ثورة ٢٣ يوليو تاریخنا القومی فی سبع سنوات
١٩٥٢ ، ١٩٥٩ ، ط١ القاهرة مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ ص ٢٠٧ .

(١٨) د. جمال یحیی ، المجلد فی تاریخ مصر الحديثة ، ص ٤٧٥ .

(١٩) انظر فاروق عبد القادر ، اتجاهات ثورية فی المسرح المصری ، یوسف إدريس ،
مجلة المسرح ، العدد ٧ يوليو ٦٤ ص ٣٤ ، ٣٥ . وانظر فاروق عبد الوهاب ،
یوسف إدريس ومسرح الفكرة ، مجلة المسرح ، العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ، ص ١٦٨ ،
١٢٦ .

(٢٠) یوسف إدريس ، اللحظة الحرجة ، مكتبة مصر دت ص ١٣ .

(٢١) نفسه ص ٣٦ ، ٣٧ .

(٢٢) د. فؤاد زکریا . خطاب إلى العقل العربی / کتاب العربی العدد ١٧ ، الكويت
١٩٨٧ ص ٨٢ - ٨٣

(*) من الملاحظات الذکية التي أشار إليها د. فؤاد زکریا فی کتابه الربط بین
الطاعة والعصا وهذا ما يدل علیه القول الشائع (شق عصا الطاعة) انظر المرجع
السابق ص ٨٣ .

(٢٣) یوسف إدريس اللحظة الحرجة ص ٥١

(٢٤) فاروق عبد القادر اتجاهات ثورية فی المسرح المصری / یوسف إدريس ص ٣٢ .

(٢٥) یوسف إدريس المصدر السابق ص ٥٤ .

(٢٦) للمزید عن هذا المصطلح واستخدامه فی الدراما العالمية انظر مولین میرشنت -

کلیفورد لیتش - الکوميديا والترجيديا ترجمة د. علی أحمد محمود ، عالم المعرفة

العدد ١٨ / الكويت ١٩٧٩ من ص ٤٥ إلى ص ٦٩ .

(٢٧) فاروق عبد القادر - المرجع السابق ص ٣٢ .

- (٢٨) يوسف إدريس المصدر السابق ص ٨٤ .
- (٢٩) نفسه ص ٨٧ .
- (٣٠) نفسه ص ٨٩ .
- (٣١) نفسه ص ٩٨ .
- (٣٢) نفسه ص ١٠٠ .
- (٣٣) نفسه ص ١٠٩ .
- (٣٤) نفسه ص ١١٠ - ١١١ .
- (٣٥) فاروق عبد القادر المرجع السابق ص ٣٢ .
- (٣٦) يوسف إدريس المصدر السابق ص ١٢٢ .
- (٣٧) انظر فاروق عبد القادر، المرجع السابق ص ٣٢، وانظر فاروق عبد الوهاب ص ١٧٠ .
- (٣٨) انظر/ فاروق عبد القادر "ازدهار وسقوط المسرح المصري" كراسات الفكر المعاصر / دار الفكر المعاصر / الكراسة الخامسة ابريل ١٩٧٩ م القاهرة ص ٨٦
- (*) هذه الأعمال سيتناولها البحث في فصل "الانتظار ظاهرة تراثية"
- (٣٩) انظر د. عبد الكريم درويش ود. ليلى تكلأ، حرب الساعات الست ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، سنة ١٩٧٤ ، ١١٣ .
- (٤٠) د. أحمد شلبي ، مصر بين حربيين ٦٧ - ٧٣ ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، سنة ١٩٧٥ ط ٢ ، ص ٩٦ .
- (٤١) د. عبد الكريم درويش و د. ليلى تكلأ ، المرجع السابق ص ٤٦ .
- (٤٢) نعمان عاشور، مسرحية يلاذبره ، مسرح نعمان عاشور ج ٢ الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٦ ص ٤٧٦ .
- (٤٣) سعد الدين وهبه - "أسواقى" / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ ص ١١ .
- (٤٤) المصدر السابق ص ١٨ - ١٩ .
- (٤٥) نفسه ص ٢٧ .
- (٤٦) نفسه ص ٢٩ .
- (٤٧) نفسه ص ٣٩ .

- (٤٨) نفسه ص ٤١ .
- (٤٩) نفسه ص ٤٣ .
- (٥٠) نفسه ص ٤٤ ، ٤٥ .
- (٥١) نفسه ص ٥٤ .
- (٥٢) نفسه ص ٦٢ - ٦٣ .
- (٥٣) نفسه ص ٧٠ - ٧١ .
- (٥٤) نفسه ص ٨٩ .
- (٥٥) نفسه ص ٩٦ - ٩٧ .
- (٥٦) نفسه ص ١٠٩ .
- (٥٧) نفسه ص ١١٦ - ١١٧ .
- (٥٨) نفسه ص ١١٩ .
- (٥٩) محمود دياب . . رجل طيب في ثلاث حكايات . . حكاية الأولى / الهيئة العامة
للكتاب ١٩٧٤ ص ٢٠٨ .
- (٦٠) محمود دياب المصدر السابق - ص ٢١٠٢ .
- (٦١) نفسه ص ٢١٦ .
- (٦٢) نفسه ص ٢١٧ .
- (٦٣) نفسه ص ٢٢٢ .
- (٦٤) نفسه ص ٢٢٥ .
- (٦٥) نفسه ص ٢٢٦ .
- (٦٦) نفسه ص ٢٢٦ .
- (٦٧) حسين رامز محمد رضا " الدراما بين النظرية والتطبيق " المؤسسة العربية
للدراسات والنشر بيروت ط ١ سنة ١٩٧٢ ص ٢٨٣ ، ٢٨٤ .
- (٦٨) محمود دياب المصدر السابق ص ٢٤٦ .
- (٦٩) نفسه ص ٢٤٧ .
- (٧٠) محمود دياب / الحكاية الثانية " الرجال لهم رؤوس " ص ٢٥١ .
- (٧١) المصدر السابق ص ٢٥١ .

- (٧٢) نفسه ص ٢٥٧
- (٧٣) نفسه ص ٢٥٩
- (٧٤) نفسه ص ٢٦١
- (٧٥) نفسه ص ٢٦٤
- (٧٦) نفسه ص ٢٧٤
- (٧٧) نفسه ص ٢٧٨
- (٧٨) د. أحمد السعدنى " حيرة محمود دياب بين الفكر والسيف " دار حراء - المنيا
١٩٨٥ ص ١
- (٧٩) د. عبد القادر القط " محمود دياب الكاتب المسرحى " مجلة إبداع العدد ٢ السنة
الثانية فبراير ١٩٨٤ ص ١٦
- (٨٠) محمود دياب - المصدر السابق ص ٢٨١
- (٨١) نفسه ص ٢٨٧ - ٢٨٨
- (٨٢) نفسه ص ٢٨٩
- (٨٣) نفسه ص ٢٩٤ .
- (٨٤) نفسه ص ٢٩٧ .
- (٨٥) محمود دياب " اضبطوا الساعات " ص ٣٠١ .
- (٨٦) المصدر السابق ص ٣٠٤ .
- (٨٧) نفسه ص ٣١٨ - ٣١٩ .
- (٨٨) نفسه ص ٣٣٣ - ٣٣٤ .
- (٨٩) نفسه ص ٣٣٨ .
- (٩٠) نفسه ص ٣٤٠ .
- (٩١) نفسه ص ٣٤٣ - ٣٤٤ .
- (٩٢) نفسه ص يوسف إدريس المخططين مكتبة مصر د. ت ص ١٢ - ١٣ .
- (٩٣) المصدر السابق ١٥ .
- (٩٤) نفسه ص ١٩
- (٩٥) نفسه ص ٢٤ - ٢٥ .

(٩٦) نفسه ص ٣٣

(٩٧) نفسه ص ٧٠ .

(٩٨) نفسه ص ٧٨ .

(٩٩) نفسه ص ٨٨ .

(١٠٠) نفسه ص ٨٨ .

(١٠١) نفسه ص ٩٨ .

(١٠٢) انظر أمين اسكندر ، قراءة لمسرحية المخططين ، مجلة المسرح ، يونيو سنة

١٩٦٩ ، ص ٥٨ .

(١٠٣) يوسف إدريس ، المصدر السابق ص ١١٠

(١٠٤) على سالم ، عفاريت مصر الجديدة ، مؤلفات على سالم (١) الهيئة العامة للكتاب،

١٩٨٩ ، ص ١٠

(١٠٥) المصدر السابق ص ١٦-١٧

(١٠٦) نفسه ص ٢٣ .

(١٠٧) نفسه ص ٢٤ .

(١٠٨) نفسه ص ٢٥ .

(١٠٩) نفسه ص ٢٦ .

(١١٠) نفسه ص ٣٣ .

(١١١) نفسه ص ٣٥ .

(١١٢) نفسه ص ٣٥ .

(١١٣) نفسه ص ٣٩ .

(١١٤) نفسه ص ٥٠ .

(١١٥) نفسه ص ٦٥-٦٦ .

(١١٦) نفسه ص ٧٤ .

(١١٧) انظر فاروق عبد القادر ، ازدهار وسقوط المسرح المصري ، ص ١٨٧ وما

بعدها .

(١١٨) على سالم ، المصدر السابق ص ٩٠ .

- (١١٩) نفسه ص ٩١ .
- (١٢٠) نفسه ص ٩٣ .
- (١٢١) نفسه ص ٩٧-٩٨ .
- (١٢٢) انظر فاروق عبد القادر ، مقدمة مسرحية ايزيس حبيتي ، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ، ط١ القاهرة ١٩٨٦ ص ١٣ .
- (١٢٣) المرجع السابق ص ١٤ .
- (١٢٤) حوار مع ميخائيل رومان أجراه فاروق عبد الوهاب ومنشور في مقدمة مسرحية الخطاب / مجلة المسرح العدد ٤١ مايو ٦٧ ص ٨٥
- (*) انظر فاروق عبد القادر المرجع السابق ص ١٤
- (١٢٥) نفسه ص ٣٦
- (١٢٦) ميخائيل رومان / مسرحية الزجاج / من فصل واحد / سلسلة مسرحيات عربية / فبراير ١٩٦٨ ص ١٧٨
- (١٢٧) نفسه ص ٣٩ .
- (١٢٨) ميخائيل رومان ايزيس حبيتي ص ٥٢ .
- (١٢٩) نفسه ص ٥٣-٥٤ .
- (١٣٠) نفسه ص ٦٥ / ٦٦
- (١٣١) د. علي الراعي / مسرح الدم والدموع / الهيئة العامة للكتاب / مطبوعات الجديد سنة ١٩٧٢ ص ١٩٦
- (١٣٢) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ٦٨
- (١٣٣) نفسه ص ٧٠-٧١ .
- (١٣٤) نفسه ص ٧٧-٧٨ .
- (١٣٥) نفسه ص ٨٤-٨٥ .
- (١٣٦) نفسه ص ١٠٠-١٠١
- (١٣٧) أمير اسكندر ، المثقفون والصراع ضد القهر في مقترح ميخائيل رومان ، مجلة المسرح ، عدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ، ص ٢٠٠ .
- (١٣٨) ميخائيل رومان ، المصدر السابق ص ١٠٢ .

- (١٣٩) نفسه ص ١١١ - ١١٢
- (١٤٠) نفسه ص ١١٥
- (١٤١) نفسه ص ١٢٠
- (١٤٢) د. على الراعى / فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى ص ١٤٥
- (١٤٣) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٢٣
- (١٤٤) فاروق عبد القادر / المرجع السابق ص ١٢
- (١٤٥) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٤١
- (١٤٦) نفسه ص ١٤٨ .
- (١٤٧) نفسه ص ١٧٧-١٧٨ .
- (١٤٨) Martan Gradins , The Loyal and the Disloyol , University of Chicago Press
- ١٩٥٦ , P. ١٣٤
- (١٤٩) انظر / بسام خليل فرنجية/الاغتراب فى أدب حليم بركات / مجلة فصول م ٤ - ع ١ اكتوبر سنة ١٩٨٣ ص ٢٠٩
- (١٥٠) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٩٥
- (١٥١) نفسه ص ٢٣٢ .
- (١٥٢) نفسه ص ٢٣٨ .
- (١٥٣) محمود دياب / رسول من قرية تميره للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام/روايات الثقافة الجديدة / القاهرة يونيو ١٩٧٥ ص ١٤٩

الفصل الثالث

الانتظار ظاهرة تراثية

٣ - ١

استلهم كثير من كتاب الدراما مادتهم الدرامية من التراث ومصادره المختلفة - التاريخ والأسطورة والأدب الشعبى والتراث الدينى- ويمكن ملاحظة ذلك ورصده منذ البدايات الأولى للمسرح المصرى..منذ أن كتب إبراهيم رمزى مسرحية "سراحاكم بأمر الله" وهى عرض لأحداث تاريخية وقعت فى عهد الدولة الفاطمية، ومسرحية "أبطال المنصورة" وتناول فيها صفحات مشرقة من تاريخ الكفاح الوطنى ضد الصليبيين، ثم توالى بعد ذلك الأعمال الدرامية المستمدة من التاريخ أو الأساطير أو التراث الدينى على يد توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير، ثم عند كتاب الواقعية الاشتراكية بعد ذلك الفريد فرج، وبعض أعمال رشاد رشدى، ويوسف إدريس، ومحمود دياب وغيرهم هذا على مستوى الدراما النثرية، وكانت أعمال "شوقى" وأعمال "عزيز أباظة" المسرحية نموذجا آخر للدراما الشعرية التى تستقى موضوعاتها من التاريخ، على سبيل المثال "عنتره" و"قمبيز" و"مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"على بك الكبير" لشوقى، و"العباسة" و"شهر يار" و"غروب الاندلس" و"قيس ولبنى" و"الناصر" لعزيز أباظة.

وكانت الأعمال الأولى المستقاة من التراث- على مستوى الدراما الشعرية والنثرية- تتعامل مع التراث رة أداة خام تنتهى إلى الماضى الذى انتهت وظيفته^(١) ولم تتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة تسهم فى تطوير التاريخ وتغييره ، ويتبناه إلى ما

يجب إعادة النظر فيه، فقد كان التراث بالنسبة لهؤلاء الرواد [أقرب لأن يكون وسيلة للتسجيل وعرض الموضوعات الجاهزة التي لا تحتاج إلى أكثر من الصياغة أو النظم الشعري] (٢) .

فقد وقع الرواد الأول في ما يمكن تسميته بالوقوع في أسر التاريخ أو التراث بوجه عام - إن صح التعبير - بل إن بعض هؤلاء الرواد يصدق عليهم ما قاله د. محمد مندور عن مسرح عزيز أباظة حيث إنه [تقيد بحقائق التاريخ ، بل أثبت مراجعته التاريخية بشأنها.....إمعانا في الدقة، وكان قصده من ذلك إحياء البطولات التاريخية] (٣) ومن ثم قد أصبح التراث عند هؤلاء الرواد - في نظري - كما من المعارف والمعلومات تعرض في شكل حوارات بين الشخصيات كما وردت في كتب التاريخ غافلين السمة المميزة للتاريخ من حيث [قابلية استيعابه لفن المسرح بشرط أن يستوعب "المسرح" القدرة البصيرة على إبقاء النبض الحيوي فيما ينظر إليه من أحداث التاريخ] (٤) هذا النبض الحيوي لن يستمر إلا إذا لمس التاريخ هموماً متشابهة تتصارع على أرض الواقع الذي أفرز النص المسرحي، أو بمعنى آخر أن يجد النظير التاريخي للنظير الواقعي الذي يماثله وهذا ما يفسر [تعدد القراءات لحدث تاريخي واحد..وقد تكون هذه القراءات متناقضة ، لأن أي قراءة تعكس موقفاً معيناً .

والموقف لا يعدو أن يكون في النهاية معطى ذاتياً] (٥) إذن فالتراث يتجدد من خلال علاقتنا نحن به .. فهو ليس مادة نهائية أو جامدة ، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه .

فالفارق بين المؤرخ أو دارس التراث والكاتب الدرامي ، أن الكاتب الدرامي يتخذ من النفس البشرية - بكل صراعاتها وتناقضاتها - نقطة إنطلاق لبنائه الفني في حين أن المؤرخ أو الدارس أو الباحث في التراث يعتمد على الظواهر الاجتماعية في صورها المطلقة والتي تتخذ من التراث أحداثاً ووقائع ليست لها خصائص إنسانية محددة ، وبالتالي فإنهم يقفون عند المرحلة التاريخية التي يريدون معالجتها ، أما كاتب الدراما فيتخذ من تلك المرحلة مادة لكي ينطلق منها إلى آفاق إنسانية أوسع وأرحب، وبذلك يتحول العمل المسرحي إلى عمل إنساني خالد يصلح لكل زمان أو مكان وهذا بالضبط ما فعله شكسبير في مسرحياته التاريخية ومأساه الكبيرة .

تطور مفهوم الكاتب المسرحى المصرى فى نظرتة إلى التراث - فى رأيى - منذ أن كتب توفيق الحكيم مسرحية " أهل الكهف " ١٩٣٣ والتي استمد مضمونها من القرآن الكريم متأثرا فى بنائها الفنى بكلا سيكيات المسرح الفرنسى ، ولم يكتف الحكيم بالقصصه كما وردت فى النص القرآنى وكتب التفسير وإنما أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناسب مع الفكرة الرئيسة التى يريد طرحها وهى صراع الإنسان مع الزمن .

ثم توالت بعد ذلك الأعمال التى تناولت التراث من منظور معاصر - إن صح التعبير - فكانت دعوة الحكيم للمزاوجة بين الفكر اليونانى والتراث الإغريقى والمسرح والفكر الإسلامى فى " الملك أوديب " و " بيجماليون " ثم " شهر زاد " والتى استقاها من ألف ليلة وليلة ، ثم " إيزيس " من التراث الفرعونى ، ثم " السلطان الحائر " من عصر المماليك .

وكانت أعمال محمود تيمور والتى غالباً ما كان يتجه بها إتجاها نفسيا مستمدا مادتها من التراث على سبيل المثال " جواء الخالدة " و " اليوم خمرة " من التراث العربى ومن التراث الإسلامى " صقر قریش " و " طارق الأندلس " ومن العصر العباسى " سهاد أو اللحن التائه " وقد جعل محمود تيمور كل همه تفسير دوافع أبطال التاريخ أو التراث وإرجاع مواقفهم وتصرفاتهم - التى عرفوا بها - إلى أسباب سيكولوجية ولعل ذلك كان نتاجا لتأثر محمود تيمور بنظريات " فرويد " و " أدلر " و " يونج " فى علم النفس .

وكانت أعمال باكتير المتنوعة والتى استقى مادتها من التاريخ والأساطير الفرعونية على سبيل المثال " الفرعون الموعود " و " أوزوريس " و " الفلاح الفصيح " ومن التراث العربى والتاريخ " مسمارجحا " و " الدودة والثعبان " ، ثم تطورت نظرة الكاتب المسرحى إلى التراث بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تناول الكتاب القضايا الاجتماعية والسياسية الملحة من خلال التخفى وراء التراث فكانت أعمال الفريد فرج " سقوط فرعون " و " الزير سالم " و " سليمان الحلبي " و " على جناح التبريزى وتابعه قفة " و " حلاق بغداد " وكانت أعمال رشاد رشدى " إنقرج يا سلام " و " بلدى يا بلدى " ، وكانت أعمال يوسف إدريس " الفرافير " وسعد الدين وهبه " الأستاذ " ، ومحمود دياب " باب الفتوح " ... الخ .

وكانت المسرحيات ذات الفصل الواحد وهى كثيرة أذكر منها على سبيل المثال " حسن ونعيمة " و " شفيقة ومتولى " لشوقى عبد الحكيم و " أصل الحكاية " لبكر الشرقاوى و " حبظلم بظاظا " لفاروق خورشيد .

ولم يكن هذا على مستوى الدراما النظرية فحسب بل وعلى مستوى الدراما الشعرية أيضا ، فكانت " الفتى مهران " و " الحسين ثائراً " و " الحسين شهيداً " للشرقاوى " ، و "مأساة الحلاج" و "الأميرة تنتظر" و "وبعد أن يموت الملك" لعبد الصبور ، و "الحربة والسهم" و "حكاية من وادى الملح لسحمد مهران السيد، و حمزة العرب لمحمد إبراهيم ابوسنة . إذن كانت الأعمال التى استقت مادتها من التراث كثيرة والسبب - فى نظرى - يرجع إلى تخفى هؤلاء الكتاب واستغلالهم بالتراث هرباً من العراقيل التى فرضتها الرقابة عليهم وعلى الكثير من المثقفين الذين حاولوا نقد الواقع السياسى والاجتماعى ، فتقدم هؤلاء الكتاب أعمالاً بدلت مفهوم المسرح الدواكب للثورة والراصد للتغيرات الاجتماعية المصاحبة لها و الممجد لها فى بعض الأحيان - كما أشار البحث فى الفصلين السابقين - إلى مفهوم آخر يناضل من أجل الديمقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية التى كانوا يتمنونها ، فلجأوا إلى التراث مستخدمين الرمز بحيث بدا الواقع الاجتماعى والسياسى مجسداً بعيداً عن المباشرة محاولين اكتشاف الواقع والبحث فى روح الإنسان وتكوينه النفسى والذى يستل التراث جزءاً هاماً منه - إن لم يكن الجزء الأهم - فكان لجوء هؤلاء الكتاب إلى التراث نتيجة أساسية لمحاولة انهروب من القيود والأحكام التى أحكمت قبضتها على حريتهم وإبداعاتهم.

هذه المراوغة وهذا التخفى فى حد ذاته يرتبط بشكل أو بآخر بظاهرة الانتظار التى هى جزء من تكوين انفس المصرية، إضافة إلى عصور الكبت والقهر التى عاشها الإنسان المصرى عبر تاريخه الطويل والتى جعلت الحذر يكاد يكون العنصر الغالب على طبيعته خشية الوقوع فى يد من لا يرحم، والكاتب المسرحى هو أولاً وأخيراً إنسان مصرى ، ولا بد أن يحمل فى أعماقه - سواء برعى أو يغير وعى - هذه التقاليد والقيم التى توارثها ونشأ عليها، فهو عندما يشرع فى الكتابة الدرامية لابد أن تحوم أشباح الحذر القديم حول شخصه، عمق هذا الحذر القهر السلطوى الذى عاش الكاتب الدرامى المصرى تحت وطأته ، وتحت وطأة [الأحكام العرفية منذ اغسطس ١٩٣٩ المسجلة برقم ٩٦ التى عرفت لأول مرة فى مصر بالأحكام العسكرية. ثم عدلت إلى قانون الطوارئ عام ١٩٥٨، ثم عدلت مرة ثالثة بقانون الحريات ١٩٧٢ وهو القانون الذى يعطى الحق لرئيس الجمهورية فى أن يضع القيود على حرية الأفراد فى الاجتماع والانتقال والإقامة والمرور

في أماكن وأوقات معينة، أو القبض على المشتبه فيهم ضد الأمن والنظام العام واعتقالهم دون محاكمة] . (٦)

تتضح ظاهرة الانتظار بنسب متفاوتة في معظم الأعمال الدرامية التي اعتمدت على التراث ، ولعل ذلك يرجع الى طبيعة المادة التراثية - مهما كان مصدرها - على سبيل المثال " سر الحاكم بأمر الله " لإبراهيم رمزي و " شهرزاد " و " إيزيس " للحكيم و " الفلاح الفصيح " و " الفرعون الموعود " و " أوزوريس " لباكثير ، وكلها تقوم على قصص تراثية تعتمد على الانتظار أصلاً بل يمثل الانتظار العمود الفقري الذي تقوم عليه هذه القصص في أصولها التراثية . وقس على ذلك الأعمال مع تفاوت نسبة وضوح الظاهرة من عمل إلى آخر حسب أصل القصة الموروثة أو حسب القضية المطروحة سواء أكانت ذات مضمون سياسي أو اجتماعي .

ومن ثم سيقف البحث في هذا الفصل أمام خمسة أعمال تعد من أفضل الأعمال - في نظري - التي تتضح فيها الظاهرة وتتووع شكول الانتظار فيها - وليس معنى ذلك أن الظاهرة غير واضحة في الأعمال الأخرى المستقاة من التراث ولكن نظراً لكثرة الأعمال المعتمدة على التراث سيكتفى البحث بالأعمال الخمسة - وهذه الأعمال لخمسمة كتاب مختلفين وهي :

"مسار جحا" لعلي أحمد باكثير، "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم ، و "الغرافير" ليوسف إدريس ، "انفرج.ياسلام" لرشاد رشدي ، "سليمان الحلبي" لأفريد فرج .

٣ - ٢

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة جلية في مسرحية " مسار جحا " لعلي أحمد باكثير ، ويمكن تسمية الظاهرة في النص بالانتظار التراثي ذي المضمون السياسي ، حيث يلجأ الكاتب إلى التراث العربي وقد اختار منه شخصية "جحا" بأبعادها المعروفة مستعيناً بما خلفته كتب النوادر والأخبار من ملح ونوادر رويت عن جحا ، ولم يقف الكاتب عند الأبعاد التراثية للشخصية وإنما أعاد اكتشافها في ضوء متغيرات الواقع المعاش حيث تعرض من خلالها لنقد الواقع السياسي الذي ترضخ تحته البلاد متخذاً من مساره رمزاً ثرياً لطرح قضية الاستقلال التام عن إنجلترا (٧) فقد شاء الكاتب [أن يجعل من جحا ، ومن بعض شخوص الرواية رموزاً وتوريات عن مبادئ وشخصيات سيارة دوارة في

الشرق العربي بأسره ، بين حاكم ومحكوم ، وغالب ومغلوب ؟ ١ ثم أخضع حوادث روايته إلى مايزدحم به الشرق العربي من حوادث وأحداث ، وقد عمد إلى التورية والتعمية ، فهو تارة للإشارة والتلميح ، وتارة أخرى للإفصاح والتصريح ، فإذا أحس أنه أسفر في صراحة بما عسى أن يؤخذ به ، أو يؤخذ عليه ، نراه يتراجع ، مداوراً ومموهاً ، فيفوت أغراض الحاكمين الذين يملكون أمر معاقبته^(٧) والقضية الرئيسة في النص هي قضية الإستقلال التام عن بريطانيا ، حيث يرى باكثر أن النضال المسلح هو السبيل الوحيد للحصول على الاستقلال ونزع مسار الاحتلال والذي [قد يعنى في النص الدفاع عن مصر كأحد التحفظات الأربعة الشهيرة في معاهدة سنة ١٩٣٦ أو الاحتفاظ بقناة السويس وبالقوات البريطانية فيها أو الدفاع المشترك الذي جاء كبديل لمعاهدة ٣٦] ^(٨)

وعلى الرغم من وقوف مصر بجانب بريطانيا في الحرب العالمية الثانية، وعلى الرغم من انتصارها في الحرب فإنها لم تف بوعودها وكانت قناة السويس هي مسار جحش المسرحية مكونة من ستة مناظر - قسمها المؤلف - وربما كان هذا التقسيم نتيجة لتعدد الأماكن داخل الدراما والانتقال السريع من مكان إلى مكان.. ويمكن ملاحظة الانتظار ورصد الظاهرة ومدى تأثيرها في البناء الفني للنص منذ المنظر الأول . حيث يجلس جحا على مصطبة الوعظ أمام الجامع الذي يتولى فيه جحا الإمامة والوعظ والجامع يقع في جانب من سوق الكوفة.. ويمكن الإستدلال بالمكان هنا على مدى ارتباط جحا بال جماهير ونوعية هؤلاء الذين يستمعون إلى وعظه، فهم من عامة الناس .. مما يمهّد للقضية التي ستطرح وللأحداث التي ستأتى !!

عباد : لن ينتهى هذا الشيخ عن غيه حتى يضرب على يده .
حريق : آه لو كان الأمر لى لطرحته أرضاً وجثمت على صدره فنتفتحت لحيته
الملعونة شعرة شعرة !!

أبو صفوان : قبحه الله يأخذ رزقه من مال الدولة بيده ثم يحرض الناس عليها بلسانه !
حريق : عجباً والله لوألينا كيف صبر عليه إلى اليوم ؟

عباد : إنه مثل الزئبق لا يمسك !

حريق : لكنه لن يفلت من أيدينا اليوم .

عباد : أجل.. علينا أن نتيقظ لكل كلمة يقولها في وعظه ، فإن لم نستطع أن نأخذ عليه شيئاً فلنستدرجه بأسئلتنا ^(٩)

هذا أول حوارات المسرحية ، يلقي من خلاله الكاتب الضوء على شخصية جحا ، ويشير الي طبيعة الصراع في العمل ، ويمكن ملاحظة إشارات الكاتب وتلميحاته التي تدل علي أن القضية المطروحة قضية سياسية في المقام الأول ، كما يمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاد الحوار السابق وبعد من الأبعاد التي يقوم عليها الصراع في العمل بين السلطة وعمالها في جانب، وجحا والعامه في جانب آخر .. وتبدأ معالم الصراع تتضح بعد دخول هؤلاء العملاء مع جحا في عدة نقاشات ينتظرون إيقاعه بشكل مباشر في الخطأ ومن ثم يتم القبض عليه .. ولكن هيهات لا يفلحون مع جحا الماكر ... يقترح عباد وحريق وأبو صفوان أن يدخل جحا في مناظرة مع " أبو صفوان " وكلاهما واعظ والجميع ينتظرون .

جحا : وى ! .. كأنهم جاءوا بك الي هنا لتكشف للناس جهلي .

أبو صفوان : نعم .

جحا : (يظهر الخوف والإشفاق) بالله يا أبا صفوان لا تفعل ستجد لك جامعا في حي أفضل من هذا الحي... في حي أهله أغنياء تصلك منهم الولائم والهدايا والهبات أما هؤلاء فلو وجدوا عندي شيئا لأخذوه .

أبو صفوان : من قال لك إنني أطمع في وظيفتك ؟ (١٠)

الحوار السابق بين شخصيتين متناقضتين أحدهما يمثل نموذجا للواعظ العميل للسلطة والثاني نموذج للواعظ الذي يدافع عن الفقراء ومن خلال حوارهما معا تتضح ابعاد الصراع .وتزداد الرؤية وضوحا عندما تبدأ المناظرة ..

أبو صفوان: أيهما أفضل عند الله الغني الشاكر أم الفقير الصابر ؟

جحا : (يتوقف قليلا) ...؟

عباد : أجب

جحا : الغني الشاكر أفضل .

أبو صفوان: برهانك !.

جحا : لأن الغني الشاكر لاوجود له في هذه الأيام ، وأما الفقراء الصابرون فهم

أكثر من الهم على القلب ولا يحصي عددهم إلا الله ! " يتعالي الضحك " (١١)

يريد الكاتب من خلال الحوار السابق بيان تأثير الظلم الواقع علي عامة الناس من جراء الاحتلال الذي نهب خيرات الشعب وهذا يأتي علي لسان جحا - لسان حال الشعب - والموقف كله موقف انتظار وترقب من القريقين - فريق الثلاثة "عباد و"حريسق" وأبو صفوان"، وفريق جحا والعامة - لما ستسفر عنه المناظرة بين الواعظين !!

يتقدم الصراع خطوة أخرى في نفس الاتجاه عندما يأتي الدور علي جحا كي يطرح سؤالاً علي "أبو صفوان" ومن خلاله يؤكد الكاتب علي مدى الظلم الذي يقع علي الشعب في ظل الاحتلال .

جحا : أين يذهب القمر عند المحاق ؟ !

أبو صفوان: ويلك أهذا سؤال يوجه إلي مثلي؟ منذأ يعلم أين يذهب القمر عند اختفائه في كل شهر ؟

جحا : هل أقررت بالعجز ؟ .

أبو صفوان: وهل تعلم أنت ؟

جحا : نعم .. يأخذه أغنياء الجن فيقطعونه نجوماً صغاراً تتحلي بها نساؤهم !

(ينفجر الحضور ضحكا) .

أبو صفوان: (للحاضرين) ويلكم هذا جواب غير معقول ولا برهان له عليه .

أصوات : (من خلال الضحك) فلنقل لنا أنت أين يذهب ؟ !

جحا : البرهان يا أبا صفوان بين يديك إن شئت أقمتة بنفسك..... إن أقمتة فسيبتهج به قلب إمرأتك ! اذهب إلي أولئك الأغنياء فلاطفهم وتملقهم لعلهم يجودون عليك بحفنة من تلك النجوم الصغار - فتصنع عقداً ثميناً لأم صفوان(١٢)

من خلال الحوار السابق يسخر جحا ويتهم من هؤلاء الوعاظ الذين يسرون في ركاب الحاكم الأجنبي ... ولا يمكن إغفال اهتمامه بقضايا الفقراء - وهم الأكثرية - في ظل الظلم السائد يعمق هذه السخرية دخول "أبو سحتوت" المرابي - بتحريض من عملاء السلطة - كي يفضح جحا علي الملأ... حيث يتهمه بالنصب والاحتيال عليه ، فقد أخذ منه قدوره ليستولدها له !! ثم زعم أنها ماتت في النفاس !! .

أبو سحتوت : بل أنت عدوى الألد .

جحا : لعلك تتقم منى إنتى أعظ الناس أحياناً فى الربا .. والله لو استطلعت
أن أفتيهم بحله إكراماً لخاطرك لفعلت ! (ضحك) ... لكن لا تضيف لمن
ينقطعوا عن التعامل معك ولو وعظمتهم ألف سنة! إن فى البلد وعظماً
كثيرين يحضونهم دائماً على اللجوء إليك .

عباد : هذا كذب وبهتان ليس فى وعظمتنا من يجيز الربا للناس .

جحا : إنهم لا يجيزونه فحسب بل يفرضونه فرضاً. (١٣)

إذن أطراف الصراع هنا واضحة حيث لا يكف جحا عن التعريض بالسفلة
وعملاتها كلما سنحت له الفرصة ولعل ما حدث بين جحا و"أبو سحتوت" المرابى
يعمق ذلك أيضاً، وكان جحا قد لجأ إلى حيلة - من أجل الفقراء أيضاً يستعيد بها قدور
الفقراء التي يأخذها منهم أبو سحتوت رهنا نظير ما يقرضهم من مال، فاستأجر جحا منه
قدراً بأربعة دراهم ثم أعادها إليه ومعها قدر صغير زاعماً أن القدر قد ولدتها عنده ففرح
أبو سحتوت بذلك فرحاً شديداً، وبعد أيام أخذ جحا جميع القدور من عنده ليستولدها له !!
فأعطاها له عن طيب خاطر ... فأعادها إلى أصحابها الفقراء وبهذا الموقف تكتمل أبعاد
شخصية جحا ، فهو بارع الحيلة ، لا يغلب في النقاش ، مناضل من أجل حقوق الفقراء ،
عدو للاستغلال - فى جميع صوره - مع ملاحظة وضوح الانتظار كبعد من أبعاد
الموقف السابق - موقفه من "أبو سحتوت" وقصة القدور ، فتقف جنوع الناس مع جحا ضد
المرابى

جحا : يا معشر المسلمين عزوا أخاكم أبا سحتوت !

أصوات : عزاءك يا أبا سحتوت ! أعظم الله أجرك يا أبا سحتوت!

أبو سحتوت : (يستشيط غضباً) قبحكم الله! أين ذهبت عقولكم ؟ أو قد صدقتم هذا الكذاب

الأشر؟ هل جننتم أجمعين ؟ أتصدقون أن القدور تموت ؟!

جحا : يا أبا سحتوت ! كل حي يموت ! (يوحى للحاضرين أن يرددوا معه) :

توت توت توت يا أبا سحتوت ! كل حي يموت !.

الجميع : (يرددون) توت توت توت يا أبا سحتوت كل حي يموت (يحدقون بأبى

سحتوت من كل جانب وهم ماضون فى ترديد هذا اللحن). (١٤)

تصبح أبعاد الصراع أكثر وضوحاً عندما يقتحم والى الكوفة مجلس جحا ، بغية
إيقاعه فى المحذور ليتخلص منه .

الوالي : ماذا قلت في خطبة العيد يا رأس الفساد ؟
جحا : رأس الفساد دفعة واحدة ؟ استغفر الله يا سيدي . هذا شرف لا يستحقه واعظ مثلي مهما أساء وأفسد وإنما يستحقه أرباب المناصب الكبيرة إذا طغوا في البلاد فأكثرُوا فيها الفساد!

عباد : إنه قال يا سيدي : وددت لو أن الله قد جعل أيامكم كلها أعياداً !
أبو صفوان : (واقفاً بجانب حريق يتمم بصوت خافت) أعود بالله ... هذا اعتراض على الله هذا كفر

الوالي : ماذا قصدت ؟ فسر غرضك !
جحا : إنك يا سيدي أطعمت الفقراء والمساكين يوم العيد فتمنيت لو دام لهم هذا الخير طوال أيام السنة (١٥)

يفهم الوالي تعريض جحا به فيقرر عزل جحا من منصبه ، فيطلب جحا نقله إلى وظيفة أخرى فيرفض الوالي ، وعندما يتيقن جحا بأنه أسقط في يده ، تتحول تلميحاته إلى تصريحات .

الوالي : اسكت والله لولا إيقائي على شيخوختك لما اكتفيت بعزلك ولنو علم صاحب الأمر بما كان منك لأمر بقطع رقبتك !!

جحا : (في هدوء) صاحب الأمر ! منذا تعني بصاحب الأمر ؟ سلطاننا المعظم أيده الله ؟ أم ذلك الذي تحتل جنوده البلاد ؟

الوالي : (غاضباً) ، ما أنت وذاك قبحك الله ؟
جحا : إن كنت تعني سلطاننا المعظم فإنه أبر وأكرم من أن يقطع رقبة رجل تمنى

الخير لرعيته وإذا كنت تقصد الحاكم الأجنبي الدخيل فما أهون أمرى عنده ما بقيت جنوده رابضة في الثغر !

الوالي : (يستشيط غضباً) خذوا هذا السفينه !

عباد : إلى السجن يا سيدي ؟

الوالي : كلا بل سوقوه إلى داره !

جحا : (يدفعه الشرطة ويجرونه جراً) ربي السجن أحب إلي مما يسوقونني إليه !
اقطعوا رقبتى ولا تسوقوني إلى أم الغصن . (١٦)

ينتهي المنظر الأول بالحوار السابق وقد كشف خط الصراع الرئيس في النص عن نفسه بعد تصريحات جحا.. الصراع بين الشعب المقهور والحاكم الأجنبي الدخيل الذي ترابض قواته في الثغر 11.

وقبل الانتقال إلى المنظر الثاني تجدر الإشارة إلى ماتم في المنظر الأول حيث يفهم منه الآتي: الشعب مظلوم تحت نير الاحتلال، فساد السلطة يسانده بعض الوعاظ، أبعاد شخصية جحا كاملة - كما أشار البحث - الشعب ينتظر من يخلصه من هذا الظلم، الوالى وأصحاب المصلحة ينتظرون إيقاع جحا في الحذر وقد نجحوا، الأبعاد الكاملة لخط الصراع الرئيس في النص، الانتظار هو السمة المميزة التي يبرز من خلالها ذلك كله.

يبدأ المنظر الثاني في بيت جحا والبيت متواضع يدل على رقة الحال، يدور حوار بين جحا وابنته ميمونة يفهم منه أن هناك صراعا ضاريا بين جحا وبين زوجته أم الغصن " سليطة اللسان التي تؤنبه و تعنفه دائما والتي لا ترضى بأبن أخيه "حماد" زوجا لابنتها ميمونة التي تحبه ومن ثم فهي تستقدم الخاطبات من أجل تزويج ابنتها لأحد الأثرياء من ذوى المناصب الكبيرة في الدولة وهذا الصراع يستمر حتى نهاية المسرحية، ويسير جنبا إلى جنب مع خط الصراع الرئيس في النص...أم الغصن تهدد جحا (انتظر حتى ينصرف الضيوف من عندي .. ستري ماذا أصنع بك) جحا يرتبك ويعمل لها ألف حساب تتصحبه ابنته بأن يواجه أمها .وينتهي الأمر ويصبح التوتر هو السبغة السائدة في هذا الموقف في ظل انتظار جحا لمواجهة أم الغصن .

جحا : الخروج الآن أفضل لأبيك وأسلم!

ميمونة : إذا خرجت الآن فستعود على كل حال . وحينئذ يتضاعف سخطها عليك .

خير لك أن تواجهها الآن وتنتهي!

جحا : صدقت يا بنتي . (يقعد قليلا ثم ينهض واقفا) لكن لا صبر لى على هذا

الانتظار القاتل سأخرج قليلا لأروح عن نفسي .

ميمونة : إذا كنت أنت تخافها هذا الخوف فيا ويلي منها! ستكرهني على ما

تريدون أن يكون لى حام ونصير !

جحا : تكرهك على ما تريد ؟ أين أنا إذن ؟ ويحك يا بنتى أتحبسينى حقا أخافها ؟

إنما أتقى شر لسانها فقط (يتهدد) أه من لى بواحد من أولئك الحواة الماهرة

ليعلمنى كيف ينتزعون ألسنة الأفاعى فلا يخشى منها شر ؟

(يهم جحا بالخروج من الباب الأيمن . ولكنه يسمع حركة انصراف الزائرات ونزولهن في السلم فيتوقف)

ميمونة : هاهن قد خرجن يا أبى فاخلع الجبة والعمامة...ماذا تقول أمى إذا رأتهما عليك؟ عجل !

جحا : إى والله لاسبيل الآن إلى الخروج.(يخلع جبته وعمامته من جديد) اللهم ألطف بعبدك. ^(١٧)وأمام توتر "جحا" تتصحبه الابنة بعدم التهاون مع أمها طالبة منه عدم اللين ولا بد أن يغلظ لها القول، تدخل أم الغصن فتغلظ له القول مؤنبه ومعنفة لأنه عزل من منصبه وهو مصدر رزقهم الوحيد !!

جحا : أوه .. وأى شىء فى ذلك ؟ كل ولاية مهما تطل مدتها فمصيرها العزل !!

أم الغصن: طالما نصحتك يا رجل فلم تتصح !!

جحا : لا حاجة بى إلى نصائحك !!

أم الغصن: هذه عاقبة طول لسانك .

جحا: أوه .. ماذا عند الواعظ غير طول اللسان !!

أم الغصن: (فى شىء من الحدة) خبرنى من أين تتفق علينا بعد اليوم ؟

جحا : (برقة ولطف)يا أم الغصن الرزق بيد الله .

أم الغصن: (تزداد حدة) نعم بيد الله لكنه ليس فى يدك !.

جحا : سيكون فى يدي حين أكتسب .

أم الغصن: (بحدة أشد)ماشاء الله..ماذا تتوى أن تصنع بعد ؟ جربت الزراعة فكان يفشو فى زرعك الدود أو يأكله الجراد . وجربت العطارة فأفلس دكانك مرة بعد مرة وجربت..

جحا : بس..حسبك يا امرأة ! سأبحث لى عن عمل فإن لم أجد فسأشتغل حطابا. ^(١٨)

والحوار السابق يعكس القلق والحيرة لدى "جحا" و"أم الغصن" على حد سواء بعد أن عزل جحا من منصبه والانتظار هنا واضح، فجحا ينتظر فى البيت بلا عمل و"أم الغصن" أيضا تنتظر قلقة على مصدر الرزق الذى ضاع والصراع بينهما فى ارتفاع مستمر .. فجحا يملؤه التفاؤل بالمستقبل و" أم الغصن يملؤها التشاؤم ومن ثم تريد تزويج ميمونة لأحد الأغنياء رافضة " حماد " الفقير .

جحا : إن ضاعت وظيفة الوعظ فسيعوضنا الله عنها خيرا .

أم الغصن : أبشر إذن بطول الجوع والفقر !

جحا : يا هذه لا تتشاءمى ولا تيأسى من رحمة الله !

أم الغصن : (غير مصغية إليه) ثم أبشر ببقاء ابنك عانس حتى يبيض منها الشعر!.....

من ذا يتزوجها اليوم بعد ما علم الجميع بعزلك من عمك ؟

جحا : صاحبها موجود ، وفي وسعنا أن نزوجها له في أى وقت نشاء .

أم الغصن : (ساخرة)تعنى حماد ابن اخيك ؟ (١٩)

يدخل "حماد" مواسيا عمه ويريد أن يقف بجانبه فى محنته، فيقترح على عمه أن

يبيع الدار وبثمنها يشتري أرضا ويزرعها مع حماد ، ويسكنوا جميعا فى كوخ حماد ...

يوافق جحا وتستشيط أم الغصن غضبا (..... إن شئت أن تتكب الفلاحين بنحسك فـهـلم

ازرع!!) وبينما هم فى حديثهم ترتفع دقات طبول النحاس مما يعنى أن الجراد قد هجم

على المدينة وأتى على الأخضر واليابس .. وبهذا تتحقق نبوءة أم الغصن وينتهى المنظر

الثانى بخروج حماد مهرولا لإنقاذ زراعته ودخول " الغصن " ابن جحا وهو متخلف عقليا

ليعلن أن ديكه "عرجون " قد مات ... والجميع ينتظرون ما عدا أم الغصن فهى تتشفى

فيهم جميعا !! .

فى المنظر الثالث يتبدل الحال من النقيض إلى النقيض "جحا" الآن فى منزله

الجديد فى بغداد بعد أن تولى منصب قاضى قضاة الدولة !! يبدو جحا أكثر حيرة وقلقا

من ذى قبل وقد أصبحت داره تشبه القصر وعنده من الخدم اثنتان .

جحا : (يرفع بصره إلى السماء ! اللهم إني فى حيرة من أمرى : لا أدري أفى نعمة

أنا . فأشكرك ، أم فى فتنة فأستغفرك ؟ اللهم أكشف عني هذه الحيرة وأهدنى

سواء السبيل !)يقوم فيتناول المصحف من الرف فيفتحه فما ينظر فيه حتى

تلحقه روعة فيتمتم) : ومن يتولهم منكم فإنه منهم ..ومن يقولهم منكم فإنه

منهم ! (٢٠)

ويفهم من "المنولوج" السابق أن جحا قد تنازل عن مبادئه الأولى ، فداهن الحكام

فرضوا عنه ، فولوه أعلى مناصب القضاء فى الدولة !! ولكن هذه المداينة مداينة مؤقتة

تسهم فى سير خط الصراع الرئيس قديما.... ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر فى

"المنولوج السابق" حيث يبدو القلق وتبدو الحيرة واضحة على "جحا" فهو لا بد أن يستغل هذا الوضع الجديد - مستخدماً حيله البارعة - في خدمة الفقراء وفي خدمة القضية التي وهب نفسه من أجلها - الاستقلال التام ورفع الظلم - هذا من جانب . وتزويج ابنته إلى ابن عمها "حماد" الذي يحبها وهي تحبه من جانب آخر . وكان المقروض أن يسهم هذا الوضع الجديد في تهدئة أو إنهاء الصراع القائم بين جحا وابنته وحماد في جانب وبين أم الغصن في الجانب الآخر ، ولكن حدث العكس حيث إزداد إصرار أم الغصن على موقفها من حماد ومن جحا على حد سواء .

جحا : يا هذه ظلمت زمتنا تطلقين خاطباتك كالشواهين والصقور فما استطعتن حتى اليوم أن يجتلك بصيد سمين .

أم الغصن : تريد أن تحجزها لحماد ابن أخيك .. لكنى لن أبلغك ما تريد .^(٢١)
يدخل "عبد القوى" كاتب قاضى القضاء "جحا" وبعد حوار طويل بينهما يخبره بأن السلطان يريد مقابلته فى أمر هام وأنه معجب بأسلوبه فى محاربة الدخيل الأجنبى.... ومن خلال هذا الحوار تتضح للمتلقي عدة أمور أولها أن "جحا" لم يخن وطنه وثانيها أنه وكاتبه يعملان فى ركاب الحاكم الأجنبى وفى ذات الوقت يخططان لتخليص البلاد منه وثالثها أن "جحا" و "حماد" قد احتالا على الدخيل الأجنبى إثر كارثة الجراد حيث قام الثانى بالثورة وقادها وقام الأول بمفاوضة الحاكم ... وبناءً على ذلك وصل "جحا" إلى ما هو فيه الآن . وكل هذه الأمور تقوم على حيل جحا البارعة وهذه الحيل بدورها تقوم على الانتظار فى كل صورة من صورها .

عبد القوى : والله ما أعجب إلا منك ومن ابن أخيك كيف استطعتما - وأنتما لم تمارسا السياسة ولم تخبرا أسرارها أن ترسما تلك الخطة العجيبة فأصبتما هدفين برمية واحدة : حققتما مطالب الفلاحين المنكوبين وخلصتما البلاد من عهد علقمة البغيض !

جحا : لو عرفت كيف وقع هذا كله لأضحكك جاءنى ابن أخى بعد أيام يشكولى أن الجراد لم يبق له على شىء، وأن مالك أرضه استولى على أبقاره وماشيته وجميع مافوقه وما تحته، وأن هذه حال سائر الفلاحين. عندئذ تعاظم شعورى بأ ننى كنت السبب فيما حاق بهؤلاء المنكوبين، فكان هذا الذى اتفقت مع ابن أخى عليه: فقاد هو الثورة، وفاوضت أنا الحاكم.^(٢٢)

ومن الحوار السابق يتضح سير خط الصراع حثيثا داخل العمل ، وهذا يعنى أن حيل جحا -وهى تقوم على الانتظار بطبيعتها -هى التى تسهم فى ارتفاع خط الصراع سواء على مستوى الصراع مع الحاكم الأجنبى أو مع أم الغصن يخرج عبد القوى وجحا بعد الاتفاق على موعد مقابلة السلطان ، تدور عدة حوارات بين ميمونة وأمها ثم بين الغصن وأمها وكلها توضح التغيرات التى طرأت على سلوك الشخصيات فى ظل منصب جحا الجديد .. يعود جحا من عند السلطان ويطلب استدعاء "حماد" وبدور بينها حوار يفهم منه أنهما سيقومان بخيلة جديدة بارعة هذه الخيلة هى التى ستحمل خط الصراع الرئيس إلى الذروة وهى قائمة أيضا على الانتظار .

حماد : تبيع دارك هذه وتشرط على مشتريها أن يبقى لك حق التمتع بشيء ما فيها ..
شيء غير ذى خطر ... رف فيها مثلا أو حلقة فى سقف أو ...

جحا : مسمار فى جدار !

حماد : مرحى اكانك يا عمى قد اهتديت إلى

جحا : نفس الخطة !

حماد : سبحان الله !

جحا : لكنى أنا القاضى يا حماد، فيجب أن أهب لك الدار أولا لتكون أنت البائع لها. (٢٣)

وهذه الخيلة أيضا تسهم فى تقدم خط الصراع الثانى إلى الأمام، فهاهو "حماد" يهدد أم الغصن؟ من الدار باعتباره مالكا لها الأمر الذى يدفع أم الغصن إلى المزيد من الغضب.
أم الغصن : يا هذا أرح نفسك . لن نزوجها لك ولوجنتنا بالقمر فى طبق !

حماد : بل سأزوجها ولن أجيئك بالقمر فى طبق !

أم الغصن : (تستشيط غضبا) ويلك ! أوقد جرؤت أن تخاطببنى هكذا يا وقح ؟ اخرج من دارنا اخرج !

حماد : كلا لا أخرج من دارى !

أم الغصن : من دارك ؟ أوقد أصبحت هذه دارك أنت ؟

حماد : نعم ستعلمين غدا أنها دارى لا دارك ، وسأخرجك منها وأعيدك إلى حيث كنت !

أم الغصن : اخرج يا صعلوك بن صعلوك . (٢٤)

الانتظار إذن محرك لخطي الصراع - الصراع الرئيس بين الشعب وجحا وحماد وعبد القوى والسلطان في جانب وبين المحتل الدخيل ومعاونيه من الخونة في جانب آخر، والصراع بين حماد وجحا وميمونة في جانب وبين أم الغصن في جانب - وكلا الصراعين يمثلان نموذجين للقهر الخارجي والقهر الداخلي - إن صح التعبير.

ينتهي المنظر الثالث بحيلة بارعة من " حماد " حيث يقنع " الغصين " - المتخلف عقليا - أن يدخل على أمه وأخته وأهل العريس الذين جاءوا لخطبة ميمونة قائلا " هذه فتاة أسيلة النسب ، صغيرة السن ، وحامل في شهرها السادس " !! وبهذا لم يتم إلا ساق على الزواج.

يبدأ المنظر الرابع وقد وصل الصراع على مستوى الخط الرئيس إلى ذروته ، في دار القضاء ، جحا يجلس بين القاضيين المساعدين له في حضور الحاكم الأجنبي، وجمع غفير من الناس يتوافدون حتى تمتلئ القاعة بهم والجميع ينتظرون الحكم في قضية "حماد" صاحب المسمار مع "غانم" صاحب الدار !! والانتظار هنا هو بمثابة العمود الفقري للدراما - إن صح التعبير .

الحاكم : يا معشر القضاة لقد طال النظر في هذه القضية، فينبغي أن تفصلوا فيها اليوم وألا تؤجلوها أطول مما فعلتم .

جحا : لا حيلة لنا يا سيدي الحاكم في ذلك ، فإننا لم نؤجل الفصل فيها إلا رغبة في تحري العدل.

الحاكم : لكن تأجيلها قد أمكن دعاء الشغب في البلاد أن يتخذوا منها ذريعة لإيقاد نار الفتنة بين جماهير الشعب .

جحا : هذا لا يعفينا من واجبنا في تحري العدل ، ولا يجوز أن يدفعنا إلى التعجل بالفصل قبل أن نطمئن قلوبنا إلى سلامة الحكم. فالقضاء ينبغي أن يقول كلمته في معزل عن شهوات الحاكمين ونزوات المحكومين .

الحاكم : أومن أجل مسمار معلق في جدار نعرض أمن البلاد للخطر ؟ كان في وسعكم أن تصلحوا بين المتخاصمين فالصلح خير .

جحا : أجل إن الصلح خير ولكن لا سبيل إلى إكراه أحدهما عليه وقد دعونا هما مرارا إلى ذلك فما قبلنا النصح . (٢٥)

و "جحا" هنا بالاتفاق مع القضاء وسوف فى الحكم ويؤجل نظر القضية ومن ناحية أخرى يطلب من حماد عدم التنازل عن المسمار تمهيدا للحكم الذى سوف يصدره .
جحا : انزل عن مسمارك الذى لاخير لك فيه

حماد : مالى والناس ؟ والله لا أنزل عن حقى أبدا إلا إذا أكرهتمونى على ذلك بالقوة !
جحا: (يلتفت إلى غانم) وأنت يا غانم كن سمحا واغتم أنت الفضل خيرا لك .كم تدفع لحماد حتى ينزل لك عن مسماره ؟

غانم: لأدفع له شيئا، إنها دارى قد اشتريتها منه ودفعت له ثمنها فليس له عندى شيء..
جحا : لكنه اشترط عليك أن يبقى له حق التمتع بمسماره هذا وأنت رضيت بذلك .

غانم : زعم لى أن لهذا المسمار مكانة فى نفسه وأنه حريص على بقاءه فى مكانه من جدار الحجرة، فعددتها نزوة من نزواته، وقبلت شرطه هذا وما كنت أحسب قط أنه سيقدر على دارى. ليل نهار ليطمئن بزعمه على هذا المسمار ! (٢٦)

والكاتب بهذا الموقف يجعل النظير للواقعى يستدعى النظير التراثى والتاريخى ، حيث التشابه التام بين قصة الدار والمسمار مع الصراع ضد المحتل وما تم فى معاهدة ١٩٣٦م، فكان احتفاظ بريطانيا بقوات لها فى منطقة قناة السويس بمثابة مسمار "حماد" فى بيت "غانم" ولم يكن تسويق جحا فى الحكم سوى تعميق للذرائع التى كانت تنزعها بريطانيا كلما طالبت مصر بحقها فى الاستقلال ، وهنا تبرز موهبة الكاتب المسرحى الذى يوظف التراث فى خدمة الدراما وفى خدمة القضية المطروحة وفى ظل التوتر السائد فى مشهد المحاكمة تدخل أم الغصن شاكية قاضى القضاء نفسه إلى المحكمة الأمر الذى يدفع "جحا" لأن يتنازل عن المنصة ويجلس بين الجمهور، فأم الغصن جاءت لتفضحه على الملأ لأنه أسكنها دارا حقيرة بدلا من الدار التى وهبها لحماد !! ينتهى الموقف بالحكم لصالح "جحا" لأنه هو صاحب الدار ، ولأنه لم يخالف الشرع ! او مقاطعة المحاكمة القائمة بين "حماد" و "غانم" - بعد أن وصلت إلى هذه الدرجة من التوتر - بهذه الصورة من الكاتب مقصودة ، هذه المقاطعة المتعمدة [تقال التوتر ، وتهدى من روع المتلقى وتشجعه على التأمل فى سبب الأحداث المعروضة أمامه] . (٢٧)

ومن ثم يتخذ منها موقفا ملائما عن اقتناع وليس عن اندفاع وهذه إحدى سمات المسرح البريختى.

يعود "جحا" إلى المنصة وقد وصل خط الصراع إلى نقطة الذروة حيث تجتمع الجماهير خارج المحكمة -بتحريض من جحا- تهتف مرعدة (يارب المسمار. انزع مسمارك ! من دار الأحرار إذ ليست دارك !) الأمر الذي يغضب الحاكم ، فيأمر "جحا" بالإسراع في المحاكمة ملقيا اللوم عليه.

عبد القوى : (يصرخ لأحد الشرطة في غضب) مرالجنود بتفريق هؤلاء الرعاع وليضربوهم إذا أبوا !

الحاكم : هذا كله من عملك يا قاضي القضاة !

جحا : ما تقول يا سيدي ؟ من عملي أنا ؟

الحاكم : نعم ... أنت سولت الفصل في هذه القضية ، وقضيت فيها وقتا طويلا.

جحا : ياسيدي أين هذا الوقت الطويل؟ ما ملخنا في نظر هذه القضية غير سبعين يوما، وإن من القضايا ما انقضت عليها سبعون عاما ولم يفصل فيها بعد! (٢٨)

والتعريض والتلميح واضح في الحوار السابق بين جحا وبين الحاكم ، والانتظار أيضا يمثل بعدا من أبعاد الصراع سواء على مستوى الحادثة التراتية أو على مستوى الواقع المعيش وتحديد المدة بسبعين سنة واضح الدلالة على القضية التي يقف وراءها الكاتب منذ البداية. يستأنف "جحا" المحاكمة، وأمام عناد "حماد" يتنازل "غانم" عن الدار كلها "لحماد" الأمر الذي يجعل الحاكم مسرورا ، ولكن هذا يخالف المنطق _ منطق "جحا" ومنطق العدل _ وهنا تحدث المواجهة الصريحة بين "جحا" يسانده العامة وبين الحاكم وجنوده وعملاته من الخونة .

الحاكم : ... عجباً لك .. مازلت تدعوهما للصلح حتى إذا مكنك أحدهما منه جعلت تعطله وتقف بونه !

جحا : أي صلح هذا ؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل لصاحب الدار عن مسماره أو يتزعه منها ويغرسه في عقر داره ؟

الحاكم : فهلا أقنعت بذلك ابن أخيك هذا للعنيد المتعنت ؟

جحا : الآن ياسيدي قلت الصواب! "لحماد" اسمع يا حماد، إن الحق أحق أن يتبع، وقد ضرب لك هذا الرجل مثلاً بالغا في التسامح والحسنى. فمن اللوم الأتقابل إحسانه بإحسان ماذا عليك لو نزع مسمارك من داره حتى يستمتع فيها بما للمالك من حرية وكرامة ؟

حماد : كلا والله لا أنزل عن حقي أبد .

جحا : لا ينبغي أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار . المسمار منقول والدار ثابتة المسمار ينزع والدار باقية . صاحب الدار يملك الأرض التي تحتها إلى سبع أرضين، وصاحب المسمار لا يملك ولا حفنة من طين 1..

الحاكم : (يخونه ثباته ووقاره) كفى يا شيخ المفسدين في الأرض !!

جحا : (معرضا عنه ومتوجها إلى الحاضرين) ماذا ترون يا معشر الحاضرين؟ أليس علي حماد أن ينزع مسماره ؟

الحاضرين : (بصوت واحد) بلى انزع مسمارك يا حماد ؟ انزع مسمارك يا حماد !

حماد : (صائحا بأعلى صوته) ويلكم ، ترون المسمار الصغير ولاترون المسمار الكبير اهذا صاحبه فيكم مروه بنزعه أو فانزعوه بأيديكم! الحاكم : (صائحا) خذوه وخذوا هذا الشيخ اللعين ! (٢١)

وفي الحوار السابق يستدعى النظير الواقعي النظير التاريخي، في موقف من أفضل المواقف في الدراما يدل على وعي الكاتب بالتراث واستخدامه له وتمكنه من أدواته الدرامية، وفي هذا الموقف يمكن القول بأن باكثير قد تأثر بالدراما الملحمية والتي كان بريخت رائدها ، والتي تستخدم تاريخية الحدث من أجل أن تتيح للمتلقى فرصة الحكم على هذا الحدث بالنظر إلى بعده عنه زمنيا وبالتالي انفصاله عنه عاطفيا ، ولكي يعرف المتلقى أنه [ما دامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحداث والأحوال الحاضرة التي يعيشها] . (٣٠)

ينتهي الموقف السابق والمنظر الرابع بالقبض على "جحا" وإيداعه السجن ، وهروب "حماد" و"عبد القوى" اللذين يأمر الحاكم بالبحث عنهما والإتيان بهما حينئذ أوميتين!!

المنظر الخامس "جحا" في السجن ، يأتي الفصن لزيارته فيسأله عن أخباره وأخبار أخته وأخبار حماد ، و"جحا" لا يملك لنفسه شيئا فها هو في السجن ينتظر معرفة الأخبار ولا يجد عند الفصن إجابة شافية والموقف كله موقف حيرة وقلق وانتظار ومصدر الأخبار الوحيد عند جحا هو "عون" أحد الحراس الذين يعملون مع الثوار .

عون : .. (يلتقط القيد من جانب الفراش) ينبغي أن تلبس قيدك يا سيدي قبل أن ينزل اليك الطاغية وسعه جلادان جديدان حضرا من الكوفة .

جحا : (يصمت هنيهة بينما عون يلبسه القيد) خبرني يا عون كيف حال العاصمة اليوم!
عون : بحالها ياسيدي، كالجمر يخفيه الرماد ، ويعلم الله وجده متى تهب الريح فإذا هـى نار تنقد!

جحا : ومنطقة الثغر !

عون : لم أسمع عنها شيئا جديدا غير أن جنود العدو قد نهكها الحصار فجعلت تبيع أسلحتها للثوار لتحصل منهم على ما تأكله
جحا : بارك الله في المجاهدين الأبرار (٣١)

ويمكن ملاحظة انتظار "جحا" من خلال الحوار السابق وكذلك "عون" فهما ينتظران قيام الثورة التي ستتقم من الدخيل الأجنبي كنتاج حتمي لمشهد المحاكمة الذي كشف فيه "جحا" و "حماد" الحقيقة للجماهير، والثورة هي أمل جحا الوحيد في الخلاص، فقد انكشفت كل حيله أمام الدخيل الأجنبي، ونظرا لحب الناس له فقد أصبح غير مأمون الجانب. إضافة إلى إشارات الكاتب الواضحة إلى قناة السويس والمقاومة الشعبية من قبل المجاهدين !! .

يدخل الجلادان الجديدان وهما (عباد وحريق) وبينهما وبين جحا عداة قديم منذ أن كان يعمل واعظا في الكوفة.. يتجاهلها "جحا" ويعرض بهما ساخرا منهما وفي رأيي أن هذه السخرية يقف وراءها الكاتب مستغلا روح الفكاهة التي اشتهر بها "جحا" كما ورت نواذره في كتب التراث ليظهر العملاء والخونة في صورة ممسوخة مشوهة حتى يتخذ المثقلى موقفا منهم .

عون : لعل الحاكم جاء ليراك! (ينزل شرطيان يحملان كرسي كبير فيضعانه على الأرض) . انزلا... لا تغلقا الباب ... اتركاه مفتوحا... لا خوف ... نحن هنا ثلاثة نحرسه ! (ينومن جحا فيقول بصوت خافت) الجلادان الجديدان .. (يظهر حريق وعباد نازلين حتى يقبلا على جحا الجالس على الأرض) .

جحا : أعوذ بالله من كل شيطان رجيم !

عباد : (متشفا) هأنذا قد وقعت يا شيخ السوء !

جحا : (يتطلع إليهما كأنه لا يعرفهما) ؟

حريق : ألا تعرفنا يالكع ؟

جحا : اسمي جحا يا ابن الفاعلة، فمن تكونان ؟

حريق : قبحك الله .. أأست تعرفنا منذ كنت في الكوفة عند واليها فيروز ؟ يوم

كشّف الشيخ أبو صفوان جهلك ، وفضحك أبو سحتوت أمام الناس !

جحا : إبي والله تذكرت خلقتكما الآن ... لكن ماذا كان يدعوكما الناس إذ ذاك ،

قد نسيت ؟

عباد : سأذكرك مانسيت يا شيخ السوء ... اسمي عباد.

جحا : عباد الطاعوت ؟ تذكرت الآن (يلتفت إلى حريق) وأنت .. ما اسم الذي

يحمل ثقتك هذا الأجرد ؟

حريق : لعنة الله عليك اسمي حريق !

جحا : أجل صدقت أمك إذا سميت ! إن كنت تشتهي لحيّة لنفسك فاختر لحيّة

صاحبك هذا فإنها مازالت سوداء كصحيفة أعماله انتقها وأنا ألصقها بفتقك !!

(ينفجر الشرطة الثلاثة ضاحكين بعدما ظلوا طويلا يغالبون الضحك). (٢١)

والحوار السابق يعكس روح الفكاهة التي يتمتع بها جحا، كما يعكس السخرية من

عملاء الاحتلال ويظهرهم في صورة مسوخة مشوهة، وكما يمكن ملاحظة الانتظار

كبعد من أبعاد الحوار السابق ولا سيما إذا استرجع الذهن ما حدث بين جحا وبينهم في

المنظر الأول . يأتي الحاكم ويحاول مساومة جحا فيصر جحا على موقفة معلنا مسعاقته

بالسجن لأنه يلهب حماس الشعب ضد الاحتلال .. وكأن انتظار جحا داخل السجن هو

الذي يدفع الصراع مع المحتل إلى نهايته .. ويلخص جحا رحلة انتظاره للحاكم في هذا

الحوار .

جحا : ... لقد بلوت تصاريّف الأيام سبعين عاما فوجدت أنّي ما أحببت شيئا إلا ضرني

وما كرهت شيئا إلا نفعني .. حكمة الله بالغة !

الحاكم : (في اهتمام) كيف ذلك ؟ أفصح ؟

جحا : أحببت الوعظ فجاءني منه العزل . وكرهت العزل فأتاني منه الفرج إذ عرفت

بعده حقيقة نفسي .. وأحببت الفلاحة فجاءني الجراد .. وكرهت الجراد فكان سببا

لتوايتي قاضى القضاة .. وأحببت هذا المنصب فأفسد على امرأتى حتى جعلها لا
تطاق ! هل أزيدك ؟

الحاكم : (فى انتباه وإصغاء) نعم .

جحا : وكرهت حال امرأتى هذه فدفعنى ذلك إلى خير مسعى قمت به فى حياتى :
مسعى لنزع المسمار من الدار ! ثم كرهت حبسى هذا فإذا الشعب كله يلهج
بنكرى ويهتف بأمرى ويسعى جاهدا لخلاصى من السجن الصغير وخلصه هو
من السجن الكبير .

الحاكم : (يطرق قليلا ثم يقول فى تهديد مستتر) والموت يا قاضى القضاة ألا تكرهه ؟
جحا : بلى يا سيدى أكرهه كرها شديدا وهذا ما يجعلنى أرجو أن يقترن أجلى بأجل
احتلالكم ، فقد ولدت أنا وهو فى بطن عام واحد !

الحاكم : (يعرب عن تهديده) تذكر يا جحا أن حياتك تحت رحمتنا !

جحا : وتذكر يا سيدى أن حياة احتلالكم تحت رحمة الشعب ! (٣٣)

يتضح من خلال الحوار السابق ان حياة جحا كلها قائمة على الانتظار ، وطبيعة
انتظاره هنا تمثل طبيعة الانتظار الشرقى - إن صح التعبير - - والتى تخالف طبيعة
الانتظار الغربى ، فهي تعتمد فى بعد من أبعادها على القضاء والقدر والإيمان الكامل
بهما ، وقد استغل الكاتب - وهو مولع دائما بالتركيز على القضايا الإيمانية والإسلامية -
هذا الانتظار ووظفه فى ضالاح الدارما ، فجعل من انتظار جحا محكا رئيسا لإبراز خط
الصراع الرئيس فى العمل ، ثم لتطور هذا الصراع ، ثم لجعل خط الصراع إلى نقطة
الذروة ، ثم قيادة الصراع حتى نهايته .

كما يتضح من الحوار السابق تصريح الكاتب بمدة الاحتلال على مستوى الواقع
وعلى مستوى الدارما . يمضى جحا فى طريقه إلى نهايته وهو لا يكف عن ترديد الأمثلة
والنواذر التى تتطابق مع واقع الاحتلال ، وكلما حاول الحاكم مساومته أقنعه جحا بألف
دليل ودليل ، وبينما يدور الجدل بينهما تصل إلى الحاكم رسالة مفادها أن جنوده لم
يستطيعوا الثبات للثوار فاحتسوا بسفنهم الرابضة فى عرض البحر منتظرين الأوامر من
الحاكم الذى يستشيط غضبا فيأمر الجلادين (عباد و حريق) أن يعذبا جحا وأن يذيقاه
أقسى ألوان العذاب ، وبينما يبدأ الجلادان فى التشفى من جحا .. يأتى الفرج .. حيث تمم

الثورة البلاد .. ويحاصر المجاهدون قصر الحاكم .. ومنهم من يتجه إلى السجن لتخليص "جحا" وعند ذلك تتبدل المواقف داخل الدراما ويصبح عزيز الأمل ذليل اليوم، فسها هو الحاكم بعد أن أيقن أنه أسقط في يده - يتكرر لعباد وحريق ويطلب من جحا الأمان، بعد أن أخبره بأن الجنود قد جلوا عن الثغر ، فيعده جحا بأن يشفع له عنده السلطان وينتهي الموقف بهذا الحوار.

الحاكم : الشعب الضعيف يا قاضي القضاء هو الذي يغرينا باستعمارهم ، فإن لم نستعمره نحن استعمره غيرنا فتقوى به علينا . . .

جحا : هذه حكمة بالغة !

الحاكم : قد عملتم بها فلستم في حاجة إليها اليوم

جحا : ما فقهناها إلا بعد سبعين عاما .

الحاكم : الحكمة التي أنضجها طول التجارب كالخمر التي عتقها تقادم السنين

جحا : إن عجبى من حكمتك لا تقل عن عجبى من رباطة جأشك في مثل هذا الموقف العصيب .

الحاكم : لا تعجب يا قاضي القضاء فكارثة أهون من كارثة أهون علينا أن تجلونا انتم عن بلادكم من ان يجلينا عنها قوم آخرون !! (٣١)

والحوار السابق يعكس وعي الكاتب بقضايا الشعوب الضعيفة مع المستعمرين الأقوياء وكأنه يبشر - من خلاله - بأن الشعب قد أصبح قويا ومن ثم فقد ملك حريقه إضافة إلى ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا من أبعاد هذا الحوار يسهم في توضيح القضية المطروحة وعلى هذا ينتهى خط الصراع الرئيس في العمل بجلاء الحاكم عن الوطن وبقرار من السلطان يحضره عبد القوى مفاده تولى "جحا" منصب الوزارة !!

المنظر السادس و الأخير يدور في منزل "جحا" ميمونه تجلس أمام الماشطة التي تزينها استعدادا لعقد قرانها على عبد القوى الذي احتال على أم الغصن وأقنعها أنه رجل من رجال السلطان حافلا على "ميمونة" وخشية أن تزوجها أمها إلى رجل آخر غير "حماد" المجاهد البطل، وبعد عدة حوارات يبدو من خلالها تؤثر ميمونه وحزنها وفرحة أم الغصن لأنها نفذت ما أرادت ويفاجئهم "عبد القوى" بأنه يريد عقد القران لحماد وليس له ومن ثم تتجح خطة "عبد القوى" بمساعدة جحا الذي خرج من السجن لتوه - وتصبح أم الغصن أمام الأمر الواقع.

أم الغصن : كيف ارتضيت لنفسك أن تكون مطية لهذا الشيخ وابن أخيه؟!
عبد القوي : هنتي من غضبك يا أم الغصن ... ماذا حدث - لاسمح الله.
أم الغصن : ماذا حدث؟ أليس الاتفاق بيننا على أنك أنت الذي ستتزوجها ؟ فكيف تركتها لحما؟

عبد القوي : يا سيدتي إن حماد أجدر بها مني.

أم الغصن : كلا لا أزوجها له أبدا

عبد القوي : أستم قبلتموني لأني من رجال القصر

أم الغصن : قبلناك لتزوجها أنت لا لتزوجها لغيرك

عبد القوي : فحماد أضحي اليوم من رجال القصر. (٢٥)

وبهذا ينتهي الصراع بين حماد وعمه وميمونة وبين أم الغصن لصالح حماد وجحا وميمونة مولعني لا أكون متعسفا إذا قلت بأن الانتظار يمثل أيضا بعدا من أبعاد هذا الصراع فقد واكب-الانتظار - خط الصراع في مراحل المختلفة منذ البداية وسار به حثيثا نحو ذروته ثم قاده حتى النهاية. لا تملك أم الغصن سوى التسليم لأمر "جحا" الذي يحاول استرضاءها وكأن بالكثير بهذه النهاية أيضا يؤكد أن جحا قد تحرر من ضعفه أمام زوجته قد جاء مواكبا لتحرر البلاد من نير الاحتلال مبشرا بذلك بعهد جديد يحياها الشعب وتخياها الدولة على المستوى الداخلي والخارجي - إن صح التعبير.

٣ - ٣

في عام ١٩٥٩ كتب توفيق الحكيم مسرحية "السلطان الحائر" وهي تعد من أشد أعمال الحكيم المسرحية التصاقا بقضايا العصر ، حيث ابتعد الحكيم فيها عن الأساطير القديمة وحاول الاقتراب من الواقع السياسي والاجتماعي ففيها يطرح العديد من القضايا أهمها قضية الحكم والعلاقة بين الحكم والسيف وبين الحكم والقانون ومن خلال هذا الطرح للقضية تناول عدة قضايا مثل فقدان الحياة الديمقراطية في ظل قهر السلطة و إظهار معاناة الشعب تحت سطوة هذا القهر و قضية العدل وكيفية تحقيقه .. هل يتحقق بالسيف ؟ أم بالقانون؟

اختار توفيق الحكيم عصر المماليك لتتور فيه أحداث "السلطان الحائر" وكان هذا الاختيار للتخفي أو للهروب من الرقابة ، ثم اختار سلطانا مجهول الاسم ، وحادثة غير

معروفة تاريخيا وذلك ليخرج الأحداث من حيز الزمان والمكان الأمر الذي ينبه ذهن المتلقي إلى أن ما يحدث ليس تاريخيا بقدر ما هو واقع ، فليس المقصود هو عصر المماليك بل العصر الحاضر، تدل على ذلك إشارات الكاتب المستمرة إلى القانون وجعله طرفا في الصراع الفكري ، الذي تمتلئ به الدراما ومن المعنوف تاريخيا أن عصر المماليك لم يكن يعرف القانون بهذه الصورة التي طرحها الحكيم وهذا ما يؤكد أن المقصود هو العصر الحاضر الذي يتشوق فيه الناس بسيادة القانون ١٠٠

العلاقة الوحيدة بين عصر المماليك وبين أحداث المسرحية هو الجو العام الذي تدور فيه الأحداث (حانات خمر - بيوت دعارة - تجارة الرقيق) إضافة إلى شخصية القاضي في النص حيث يمكن ملاحظته الشبه بينها - في موقفها من السلطان - وبين القاضي العز ابن عبد السلام الذي طالب ببيع السلاطين المماليك حتى يتحرروا من الرق ومن ثم يكون لهم الحق بعد ذلك في حكم شعب يتمتع بالحرية.

وعلى ضوء هذه الحادثة وفي إطار الجو العام بنى الحكيم عمله المسرحي . صدر الحكيم العمل بمقدمة قصيرة بين فيها مضمون العمل وهذا خطأ وقع فيه الكاتب لأنه يسهم بذلك في خلق رؤية مسبقة للعمل عند المتلقي وهو ليس مطالبا بذلك فالمتلقي الحرية المطلقة في رؤيته للعمل من منظوره الشخصي لا من منظور الكاتب . وفرض الكاتب رؤية بعينها على المتلقي في حد ذاته قد يعنى إحساسه بالعجز عن تجسيد كل أبعاد المضمون الفكرية من خلال العمل ذاته ولذا لجأ إلى تحديد الرؤية مسبقا، أو قد يعنى أنه يريد من وراء ذلك أن يمعن في التخفي والهروب - لأن العمل يتناول قضية سياسية تمس الواقع في الصميم.

ويمكن رصد ظاهرة الانتظار في العمل منذ بدايته وحتى نهايته، بحيث يمكن الجزم بأن الانتظار هو العمود الفقري للبناء الفني للعمل والظاهرة هنا فرضتها طبيعة القضية المطروحة من حيث الشكل الذي طرحت به . ولأن المضمون سياسي فالظاهرة أيضا سياسية.

تدور أحداث الفصل الأول - بل المسرحية كلها - في الليل وهذا له دلالاته الرمزية التي قد تعنى الظلام الذي يعيش فيه أفراد الشعب بسبب الظلم الواقع عليهم من قبل السلطة أو بسبب غياب الحرية . يؤكد هذه الدلالة الحوار بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام

بدون محاكمة وبدون المثل أمام القاضي .. والفجر هو موعد تنفيذ الحكم .. والاثنيان ينتظران أذان الفجر .

المحكوم عليه : (متوسلا) قل لي بحق متى ؟ ... متى ؟ ..

الجلاد : متى تكف أنت عن إزعاجي ؟

المحكوم عليه : أسف... ولكنه أمر يهمني بوجه خاص ! متى يتم هذا الحادث السار بالنسبة إليك...!

الجلاد : عند الفجر .. قلت لك هذا أكثر من عشر مرات .. عند الفجر .. انفذ فيك الحكم ! ... فهمت الآن ؟ .. دعني إذن أنعم بالسلام لحظة...!

المحكوم عليه : الفجر ؟ .. إنه لم يزل بعيدا ! .. أليس كذلك أيها الجلاد ؟

الجلاد : المؤذن هو الذي يعرف .. متى صعد إلى منئذة هذا المسجد وأنزل لصلاة الفجر ، نهضت أنا إليك بسيفي وأطحت برأسك .. تلك هي الأوامر .. استرحت الآن ؟

المحكوم عليه : بدون محاكمة ؟ .. إني لم أقدم بعد إلى المحاكمة .. ولم أمتل بين يدي القاضي !

الجلاد : ليس هذا من شأني ...

المحكوم عليه : حقا ! .. ليس من شأنك سوى إعدامي ...

الجلاد : عند الفجر تنفيذا لأمر السلطان ! ..

المحكوم عليه : لأية جريمة ؟

الجلاد : لا شأن لي !

المحكوم عليه : لأنني قلت (٣)

يكشف الحوار السابق عن مأساة فرد من أفراد الشعب حكم عليه بالإعدام دون أن يقدم للمحاكمة ودون أن يمتل بين يدي القاضي وهذه أولى دلائل الفساد والقهر السياسي، ثم يعمق هذا القهر أن المحكوم عليه ممنوع من الكلام عن تهمة ، فهو إن أفصح بها قطع الجلاد رقبة في الحال وهذه هي الأوامر .. والانتظار هو البعد الرئيس بين أبعاد الحوار السابق .. فالمحكوم عليه ينتظر تنفيذ الحكم الظالم فيه ، والجلاد ينتظر أذان الفجر موعد تنفيذ الحكم . والليل طويل، ولن يحسم الأمر سوى صعود المؤذن إلى منئذة المسجد ليؤذن لصلاة الفجر وعندها فقط ينتهي انتظار كل منهما .

إذن انتظار أذان الفجر هو ضابط إيقاع الحدث - إن صح التعبير - والموقف بين الجلاد والمحكوم عليه يعد بمثابة العرض الذى من خلاله يقدم الكاتب الخلفية الضرورية من المعلومات تمهيدا للأحداث المقبلة ومن خلاله أيضا يستشعر المتلقي أن هناك ظلما قد وقع على أحد الأفراد مما يبين أحد ملامح الصراع القائم - وكل ذلك قائم على الانتظار. وفي ظل الانتظار يلجأ الكاتب إلى إبراز توتر الشخص من طريق الأوضاع المقلوبة - إن صح التعبير - فالجلاد يطالب المحكوم عليه بأن يرفه عنه ويستحسن غناءه ويسقيه كأسا من الخمر من ماله زاعما أن كل هذا فى مصلحته لأنه سيصبح - الجلاد - فى راحة تامة وصحة جيدة جسدا ونفسا ومن ثم سيؤدى عمله على أكمل وجه فيطيح برأسه بضربة واحدة 11

الجلاد : ...سترى يا عزيزى المحكوم عليه النتيجة السارة عما قريب !

المحكوم عليه : أى نتيجة سارة.. 12..

الجلاد : عملى المتقن فأنا إذا شربت أتقنت العمل وإذا لم أشرب قل على عملى السلام! أنكر لك على سبيل المثال ما حدث ذات يوم: كلفت بإعدام شخص، ولم أكن قد شربت يومئذ شيئا .. فهل تدرى ماذا صنعت؟.. ضربت عنق ذلك المسكين ضربة عنيفة هوجاء ، أطاحت برأسه وأطارت فى الهواء ، فسقط بعيدا، لا فى سلتى أنا هذه ، بل فى سلة أخرى هنالك .. سلة الإسكاف المجاور للخان .. ويعلم الله كم بذلنا من الجهد والعناء لتخرج ذلك الرأس الضائع من بين أكداس الأحذية وأكوام النعال!..

المحكوم عليه : سلة الإسكافى .. 13.. بنس القرار ! .. أنتحلفك بالله أن تبعد رأسى عن هذا المصير. (٣٧)

ومن الحوار السابق يمكن ملاحظة التوتر الذى يغلب على الشخصية - فى ظل الانتظار - وفى ذات الوقت يبرز الظلم والقهر الذى يعيش تحته الشعب فى ظل غياب العدالة والقانون، يعمق هذا القهر انتزاع الجلاد للنقود من المحكوم عليه ليدفع ثمن الخمر بل ويعطى الخمار المزيد "خذ حقاك .. وقد زدنا.. لتعلم أننا كريماء"، ثم يطلب منه الإلحاح عليه فى أن يغنى ولا بد أن يستحسن صوته ولا بد أن يظهر هذا الاستحسان وإن لم يفعل أطاح رقبته فى الحال غير منتظر أذان الفجر 11 الأمر الذى يزيد من توتر المحكوم عليه.

الجلاد : أنكر لي أنك تلح وتلح في أن تستمع إلي غنائى !....

المحكوم عليه : ألح وألح...

الجلاد : إني، تقولها بفتور وبرود..... أريد أن يكون الإلحاح صادرا من أعماق قلبك ! ...

المحكوم عليه : إنه من أعماق قلبي !....

الجلاد : إني لا استشعر حرارة الإخلاص في صوتك !.... إنه لا يبدو في نبرات صوتك، لأن النبرات والخلجات تتم عن حقيقة المشاعر ... وصوتك فاتر باردا

المحكوم عليه : وأخيرا ؟! ... ستغنى ؟ .. أو لن تغنى ؟!

الجلاد : لن أغنى....

المحكوم عليه : الحمد لله !

الجلاد : تحمد الله على عدم غنائى ؟!

المحكوم عليه : بل أحمد الله دائما على غنائك أو عدم غنائك على السواء!.. ولاأحسب هناك من يعترض على حمد الله فى كل الأحوال!.....غن.....

الجلاد : لى الآن شرط : توسل إلى أولا أن أغنى .. قدم إلى توسلاتك ؟

المحكوم عليه : أرجوك .. اتوسل إليك .. بربك ورب الخلق أجمعين .. أسأل الله الواحد القهار، القوي الجبار أن يلين قلبك القاسي، فتصغى إلى التماسي وتمن علي وتتفضل بالغناء..

الجلاد : كرر هذا التوسل والالتماس (٢٨)

مزيد من القهر و الاثنان فى انتظار فجر الجلاذ ينتظر تنفيذ الأوامر و المحكوم عليه ينتظر مصيره المحتوم والذي لم يقترف إثما حتى يلقاه.... تدور مشادة كلامية بين الجلاذ وبين "الخادم" التى تخدم فى بيت الغانية لمواجهة لمساحة الإعدام الأمر الذى يدفع الغانية سليطة الأساء خل، فىكون تدخلها فى مصلحة المحكوم عليه ويكون أيضا بمثابة الكشف عن أبعاد خط "إع الرئيس فى العمل .

الغانية : ماذا ؟ ألم تحاكم ؟!

المحكوم عليه : ولم أقدم إلى محكمة... لقد أرسلت مظلمة إلى السلطان، أسأله حتى فى
أن أمثل بين يدي قاضى القضاة... أعدل من حكم بالذمة والضمير، وأنزه
من تمسك بالشرع، وأخلص حام لقداسة القانون.. لكن.. ها هو ذا الفجر
يقترّب ، والجلاد قد تلقى الأمر بضرب رقبتى عند أذان الفجر !..

الغانية : (متطلعة إلى السماء) الفجر ١٢.. إن الفجر يكاد يذغ .. انظر إلى
السماء!....

الجلاد : (وفى يده قدح قد تلقاه من الخمار) ليست السماء يا سيدتى العزيز هي التي
ستقرر ساعة هذا المحكوم عليه .. ولكنها مؤننة هذا المسجد .. إنى فى
انتظار المؤذن !..

الغانية : المؤذن ؟.. إنه لا شك فى الطريق .. إنى أسهر حتى الصبح أحيانا ،
فأراه فى مثل هذه الساعة متجها إلى المسجد !..

المحكوم عليه : إذن قد حانت ساعتى !...

الغانية : لا ... ما دامت مظلمتك لم تفحص بعد ! (٣٩)

ومن الحوار السابق يتضح توتر المحكوم عليه وانتظار الجلاد أذان الفجر هو
محرك الحدث وعلى ضوئه سيتحدد مصير المحكوم عليه، ولكن الغانية تتعاطف مع
قضيته - التي لم تعرفها- لمجرد أنه لم يقدم لمحاكمة عادلة، إضافة إلى أن الحوار السابق
يلقى الضوء على شخصية القاضى فى العمل 'أعدل من حكم بالذمة والضمير ، وأنزه من
تمسك بالشرع ، وأخلص حام لقداسة القانون' وهذا من شأنه توضيح أبعاد الصراع القادم..
يؤكد هذه الأبعاد عدم معرفة السلطان بقرار الإعدام .. فالقرار صادر من الوزير وهذا
يعنى فساد الحاشية المحيطة بالسلطان .. أو إن شئت الدقة فساد السلطة التنفيذية .

الجلاد : لن انتظر سوى المؤذن .. تلك هي الأوامر !

الغانية : أوامر من ؟ .. السلطان ؟ ..

الجلاد : تقريبا !...

المحكوم عليه : (صائحا) تقريبا ١٢!.. ألم يكن إذن هو السلطان ١٢!

الجلاد : الوزير .. وأوامر الوزير هي أوامر السلطان !..

المحكوم عليه : إنى إذن ميت لا محالة!.. (٤٠)

حتى هذه اللحظة لم تعرف جريمة المحكوم عليه !! ولكنه يوقن بأنه ميت لامحالة
يزداد هذا اليقين عندما يعرف أن الأمر صادر من الوزير وليس من السلطان!! وهذا
معناه أن السلطان رجل عادل والوزير رجل ظالم والشعب - متمثلاً في المحكوم عليه -
والغانية - يدرك هذه الحقيقة تماماً وبظهور المؤذن يزداد توتر الشخصين جميعاً .. الجلاد
يجد فيه سبيلاً للخلاص من تبعة الأوامر الملقاة على عاتقه .. والمحكوم عليه يتأكد من
تنفيذ الحكم .. والغانية تحتال على المؤذن و على الجلاد من أجل تأجيل الأذان حتى تتم
محاكمة الرجل محاكمة عادلة والموقف كله موقف متوتر .

المؤذن : حياة هذا الرجل متعلقة على حبال صوتي ١٢١.

الجلاد : نعم ..!

المؤذن : لاحول ولا قوة إلا بالله !..

الجلاد : بادر أيها المؤذن حتى أقوم بعملي !

الغانية : وفيم العجلة أيها الجلاد اللطيف ١٢ .. صوت المؤذن قد أثر فيه برد الليل ،
وهو محتاج إلى شراب ساخن .. اصعد إلى داري أيها المؤذن !.. ساعد لك
ما يصلح صوتك ...

الجلاد : والفجر ١٢

الغانية : الفجر بخير ، والمؤذن أدري بوقته (١٣)

يتنفس المحكوم عليه الصعداء إذ إن خطة الغانية قد نجحت. وقد مر وقت الفجر
دون أذان للصلاة! سرعان ما يعود المحكوم عليه عندما يظهر الوزير إلى توتره من
جديد ، الجلاد يدفع عنه أي تقصير ملقياً باللوم كل اللوم على المؤذن الذي لم يؤذن
للصلاة، والوزير يتوعد المؤذن ولكن كما تدخلت الغانية لصالح المحكوم عليه ونجحت
تعاود الكرة لصالح المؤذن ناجحة في إلقاء التبعة على الجلاد ! بغية التخلص منه .

الوزير : أذنت للفجر ؟..

المؤذن : في موعده .. شأني كل يوم .. وقد سمعني من سمع ...

الغانية : حقا لقد سمعناه كلنا يؤذن للفجر من فوق منذنته ...

الخادمة : نعم .. اليوم.. كعادته في كل الأيام في مثل هذا الوقت !..

الوزير : ولكن هذا الجلاد يزعم.....

الغانية : هذا الجلاذ كان مخمورا ، وكان يغط في النوم !

الخادمة : وكان غطيظه يتصاعد إلينا ويوقظنا من لذيذ الرقاد!

الوزير : (للجلاذ مندهشا) أهكذا تنفذ أوامري؟!

الجلاذ : أقسم !.. أقسم !.. يا سيدي الوزير ...

الوزير : كفى !.. (الجلاذ يعقد لسانه للذهول) ^(١٧)

يكشف خط الصراع عن نفسه تماما عندما يقرر الوزير بأن السلطان قد علم بمظلمة المحكوم عليه وبأنه قائم هو وقاضى القضاة الآن لحضور المحاكمة . وعندما يأتي السلطان وقاضى القضاة تعرف جريمة الرجل وهى أنه قال الحقيقة (إن مولانا السلطان النبيل إن هو إلا عبد رقيق) وأنه هو النحاس الذى باع السلطان فى صباه إلى السلطان الراحل منذ خمس وعشرين سنة خلت قال هذا الكلام على الملأ فى السوق - وهى حقيقة يعرفها كل الناس، وهذا فى حد ذاته ليس جريمة يعاقب عليها القانون لأن كل سلاطين الممالك كانوا عبيدا أرقاء ، ولكن المشكلة هى أن السلطان السابق لم يعتق السلطان الحالى قبل وفاته ، ومن ثم لا يزال السلطان عبدا ولا يجوز لعبدا أن يحكم حرا ... وهذا هو الصراع الرئيس فى العمل ... إن كشف هذه الحقيقة يوقع السلطان فى مأذق الاختيار الذى يشبه [مأذق هاملت وما كبث وكل المشاهير من أبطال الدراما .. والصراع فى نفسه بين قوتين يمثلهما فى الخارج القاضى الذى يمثل القانون، والوزير الذى يمثل السيف أو السلطة التنفيذية] ^(١٨) وينتظر السلطان حلا يخرج من هذا المأذق .. وهذه الحيرة بين القانون والسيف. وبين السيف والقانون يبدو الانتظار .

الوزير : إذا قطع رأس هذا الرجل ، وعلق فى الساحة أمام الناس فما من لسان بعدئذ يجرو على الكلام .

السلطان : أتظن.....؟

الوزير : إن لم يستطع السيف قطع الألسنة فماذا يستطيع إنن.....؟

القاضى : أتأذن لى يا مولاي بكلمة؟...

السلطان : إنى مصغ

القاضى : إن السيف قاطع حقا للألسنة والرووس..ولكنه ليس بقاطع للمشاكل والمسائل ..

السلطان : ماذا تعنى؟....

القاضي : أعني أن المسألة ستظل دائما قائمة..وهي أن السلطان يحكم دون أن يعتق ،
وأنه عبد رقيق على شعب حر طليق !!

الوزير : ومن يجرؤ على قول هذا ؟ .. إن من يجرؤ يقطع رأسه !...

القاضي : تلك مسألة أخرى !..^(٤٤)

الصراع هنا اذا - كما يتضح من الحوار السابق - صراع فكري بين الشخصين
يطرح من خلاله الكاتب القضية .. قضية الحكم.. التي طالما شغلت باله في الكثير من
كتابات أو أعماله الدرامية على سبيل المثال طرحها في " شجرة الحكم " و في "إيزيس"
.. حيث يدور الصراع حول الوصول إلى الحكم إلى أي حد يمكن للخير أن يمسك بمقاليد
الأمر بدون اللجوء إلى المكر والحيلة والخداع وطرحها الكاتب أيضا في "براكسا أو
مشكلة الحكم " . وإذا كانت المشكلة في إيزيس [هي الطريق إلى الحكم فهي في السلطان
الحائر نوع هذا الحكم] .^(٤٥) الصراع الفكري في العمل - في أحد جوانبه أوفى معظم
جوانبه - يعبر عن الأزمة التي تسود المجتمع المصري والإسلامي على حد سواء هذا
إذا وضع في الاعتبار أن مسرح الحكيم - بوجه عام - يدور حول مصير الفكر الذي يريد
أن يكون إنسانا ، فالإنسان [عند الحكيم لا يزال يواجه مصيره الغامض القاسي : فلا
يجنى من هذه المخاطر غير حال عجيبة من التناقض تجعله معلقا بين السماء والأرض ولا
تهيه الحرية إلا إذا تكلف نوعا من اللامبالاة من السخرية المرة التي تقضى عليه بالموت
والضياع] .^(٤٦) وهذا هو سر حيرة السلطان . يعرض الوزير عددا من الحيل أبسطها الكذب
على الشعب والإعلان على الملأ بأن السلطان قد أعتق عتقا شرعيا .. أعتقه السلطان
الراحل قبل وفاته.. وأن الوثائق والحجج مسجلة ومحفوظة عند قاضي القضاة ، والموت
لمن يجرؤ على تكذيب ذلك !.. وهنا يتقدم خط الصراع حثيثا نحو الذروة حيث يقر
السلطان كلام الوزير بينما يرفض القاضي ، بل ويعارض بشدة ..

القاضي : إنها مؤامرة ضد القانون الذي أمثله ...

السلطان : القانون ؟! ..

القاضي : نعم أيها السلطان.. القانون ... أنت في نظر الشرع والقانون لست سوى عبد
رقيق..والعبد الرقيق - يعتبر قانونا وشرعا - شيئا من الأشياء ومتاعا من
الأمته وبما أن السلطان الراحل المالك لرقيتك، لم يعتقك قبل وفاته، فأنت لم

تزل شيئاً من الأشياء ومقاعاً مملوكاً لآخر، وعلى هذا فأنت فاقد لأهلية التعاقد
فى المعاملات العادية البتة يزاولها بقية الناس الأحرار (١٧).

يصدم السلطان من موقف القاضى، فلا يكاد يصدق نفسه وهو السلطان الشجاع
المحبوب من رعيته الذى أبلى فى الحرب وفى العلم أحسن البلاء والذى يمتاز به أحواله
وتحرص عليه رعيته .. يصبح فى لحظة - فى نظر القانون - مجرد شيء من الأشياء
ومتاع من الأمتعة وهذا يدفع السلطان إلى مزيد من الحيرة والقلق ويجعل الاختيار صعباً.
السلطان : ماذا تقترح إذن ؟...

القاضى : تطبيق القانون ...

السلطان : إذ طبقت أنت القانون فقدت أنا عرشى ...

القاضى : ليس هذا فقط ..!

السلطان : أهنك ما هو أسوأ ١٢ ..

القاضى : نعم ..

السلطان : ماذا هنالك أيضاً ١٢

القاضى : باعتبارك فى نظر القانون مملوكاً للسلطان الراحل، فقد أصبحت جزءاً من
ميراثه وبما أنه توفى عن غير وريث فقد آلت تركته إلى بيت المال ... وعلى
هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال .. متاع عقيم، ولا يسدر
ربحاً، ولا يأت بفلسة، وإلى بصفتى أيضاً خازناً لبيت المال، أقول إنك قد
جرت العادة فى مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم بهيمته فى
المراد حتى لا تضار مصلحة بيت المال، وحتى ينتفع بحصيلة البيع فيما يعود
على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع ..!

السلطان : متاع عقيم ١٢ .. أنا ١٢ .. حتى الآن لم أتلق منك حلولا .. إنما أتلقي إهانات (١٨)
يرى بعض النقاد أن الحكيم بلغ بالحوار السابق [الذروة فى إظهار المفارقة بين
سطوة السلطان ومكانه]، (١٩) يختار السلطان السيف " قانونك هذا لم يأتني بالحل، فى حين
أن حركة صغيرة من سيفي كفييلة بأن تقطع عقدة المشكلة فى الحال " ولكنه سرعان ما
يتراجع عن هذا الاختيار وهذا التردد مرتبط بالانتظار والقلق. يصل الصراع إلى ذروته
عندما تحين اللحظة الحاسمة فى الاختيار بين السيف الذى يعطى الحق للأكسوى، وبين

يدري غدا من يكون الأقوى ؟ وبين القانون الذى لا يعترف بالأقوى و إنما يعترف بالأحق !! والانتظار مستمر.

السلطان : .. تلك ساعتى المخيفة! الساعة المخيفة لكل حاكم !.. ساعة يصدر القرار الأخير، القرار الذى يغير مجرى الأمور!.. ساعة ينطق بذلك "اللفظ الصمير" الذى يبيت فى الاختيار الحاسم!.. الاختيار الذى يقرر المصير!.. (يفكر مليا وهو يقطع المكان جيئة وذهابا، والكل ينتظر "نطقه" .. والصمت يخيم لحظة)

السلطان : (هو مطرق فى تفكيره) السيف أم القانون ١؟ القانون أم لسيف ١؟

الوزير : إني مقدر يا مولاي دقة موقفك !.....

السلطان : لا مفر إذن أن أقرر بنفسى !..... السيف أم القانون ١؟ القانون أم السيف ١؟.... (يفكر لحظة ثم يرفع رأسه بقوة) .. حسن لقد قررت أن اختار.. أن اختار ..

الوزير : ماذا يا مولاي ؟..

السلطان : (صائحا فى عزم) القانون ! .. اخترت القانون (٥٠)

ينتهى الفصل الأول من العمل باختيار السلطان القانون والقانون هو [المطية التى يمتطيها الحكام الصالحون.. أما المستبدون منهم يحاولون أن يكسبوا تصرفاتهم الصادقة منها أو الكاذبة الصبغة القانونية التى يقبلها الناس جميعا وهم يضعون سيوفهم حول الرقاب فى أثواب ناعمة من القانون تخفى حذتها وقسوتها عن أعين الناس.. بل يجدون دائما من رجال القانون من يساعدهم على ذلك ..ومن ينحرف بالقانون من أجل تحقيق أغراضهم .. والبعض يفسر تفسيراً رائفا ليحقق لهم كل شهواتهم وأهوائهم ويكسبها الثوب القانونى المقبول] (٥١) والقانون - فيما يتضح للسلطان والمتلقى على حد سواء فيما بعد داخل الدراما يفرق بين نوعين من [التحايل فهناك تحايل مقبول لأنه فى حدود حرفية القانون وهناك تحايل مرفوض لأنه غير قانونى] . (٥٢)

فليس غريبا إذن أن يرى القاضى - الذى رفض التواطؤ مع الوزير والسلطان ورفض الإعلان عن وجود حجة عتق وهمية والذى رفض أن يشتري الوزير السلطان فى السر - قد تحايل على القانون فى وضع شرط العتق مع شرط البيع فى المزاد العلنى !! أى

أن من يرسو عليه المزاد عليه أن يعشق السلطان في الحال !! كل هذه المواقف والحوارات حول جدوى السيف والقانون وحول التحايل على القانون والتي تمتلئ بها الدراما تؤكد الاتجاه الفكري في مسرح توفيق الحكيم والذي لينعكس ويتجسد في عناصر الفكر أو في المشكلات الفكرية التي يعالجها في أعمال مسرحية معينة خلصت للفكر وإن لم تزل أحيانا من المشكلات التي يحددها الواقع بحدود معينة [٥٣] وكما بدأ الكاتب الفصل الأول بالانتظار يبدأ أيضا الفصل الثاني بالانتظار ، حيث الخمار والإسكاف ومعهم جموع الناس ينتظرون عقد جلسة المزاد التي سيعرض فيها السلطان للبيع على الملأ .. والجميع يحاولون الاستفادة من هذا المزاد بشكل أو بآخر .

الخمار : عجبى لك أيها الإسكاف .. تفتح حانوتك وتعمل ، والحوانيت كلها اليوم مغلقة، كما تغلق في يوم العيد ..

الإسكاف : ولماذا أغلق أنا ؟! لأنهم يبيعون السلطان ؟!

الخمار : يا أحمق .. لكى تشاهد أعجب فرجة في الدنيا ..

الإسكاف : أستطيع أن أشاهد من هنا كل ما يجرى وأنا أعمل ...

الخمار : أنت حر .. أما أنا فقد أغلقت حائى، حتى لا تفوتنى أقل حركة من هذا المشهد العجيب ! ..

الإسكاف : غلطة كبرى منك يا صديقى ! .. إن اليوم هو الفرصة السانحة لاجتذاب الزبائن .. ليس في كل الأيام تظهر بمثل هذه الجموع المحتشدة أمام حائك ! .. (٥٤)

والانتظار كما هو واضح من الحوار السابق يرتبط بالحدث الرئيس في النص حيث حادثة بيع السلطان في مزاد علنى وهى سابقة غير مألوفة للجميع ومن ثم فهم ينتظرون ما سوف يحدث للسلطان الشجاع الذى اختار هذا الاختيار الصعب . وبين الخمار والإسكاف تبدو رغبة الجماهير في امتلاك السلطان، الخمار يريد أن يشتريه ليجلسه في الخان ويطلب منه أن يروى للزبائن قصص الملوك وقصص المعارك التى خاضها ضد المغول ويشير على الإسكاف بأن يقتنيه ليستخدمه كوسيلة للدعاية عن أحييته !! ويعشق الحكيم هذه السخرية بطلب أحد أطفال المدينة من أمه أن تشتري له السلطان، وقد يكون قصد الحكيم من هذه السخرية إضفاء طابع الخرافة على العمل حتى يبعد عنه أى شبهة توقعه في المحذور !!

تبدأ جلسة البيع ويعلن قاضى القضاء شروط البيع وأهمها أن هذا البيع (يجب أن يقترن بعقد آخر، هو عقد العتق، بمعنى أن المشتري الذى يرسو عليه المزااد لا يجوز له الاحتفاظ بما اشترى.. إنما عليه إجراء العتق فى مجلس العقد.. أى مجلسنا هذا) .^(٥٥) يسأتى نقد هذا التحايل على لسان الخمار والإسكاف .

الإسكاف : (هامسا للخمار) أسمعت ١٢.. لا يجوز للمشتري الاحتفاظ بما اشترى ١٢... معنى هذا الإلقاء بالنقود فى البحر ١...!

الخمار : (هامسا) سترى الآن من المعتوه الذى سيتقدم .^(٥٦)

يحاول الوزير ترغيب الحضور فى السلعة المعروضة للبيع - السلطان - فيخاطب الناس ويحدثهم عن واجبهم القومى تجاه الوطن والسلطان وهذا فى رأى ينفى الصفة التاريخية للعمل فأين الوزير الذى كان يحدث الناس بهذا الأسلوب العصرى المتحضر فى عهد سلاطين المماليك؟ مما يؤكد أنه شخصية معاصرة ، يتضح ذلك منذ بداية المسرحية حيث يتأمر مع الجلاد من أجل إخفاء الحقيقة عن السلطان فيأمر بإعدام المتهم قبل وصول القاضى والسلطان، ثم يخاطب الشعب بأسلوب متحضر يبرز فيه الواجب القومى والإنسانى!! ثم أخيرا فى نهاية العمل يدبر مؤامرة للغانية حيث يولب الناس عليها بتهمة عصرية جدا وهى تهمة الجاسوسية!! بعد عدة مزايدات من الإسكاف والخمار يرسو المزااد على رجل مجهول هو فى الحقيقة نائب عن الغانية وتنتقل الأحداث إلى مأذق آخر عندما يرفض التوقيع على عقد العتق إذ إن الغانية قد وكلته فى الشراء فقط!! وهنا يسدور صراع بين القاضى والغانية، والسلطان لا يملك لنفسه شيئا سوى الاستسلام منتظرا مصيره .فها هى تقارع القاضى حجة بحجة ، تقارعه بالمنطق .. منطق القانون !! الغانية : إذن أيها القاضى أنت تجعل العتق شرطا لامتلاك .. أى أنه لكى يكون إمتلاك الشيء السبيع صحيحا يجب على المشتري أن يتخلى عن هذا الشيء ...

القاضى : ماذا ؟ .. ماذا ؟ ..

الغانية : بعبارة أخرى لكى تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه ...

القاضى : كيف تقولين لكى تملك يجب أن تتخلى ؟

الغانية : وإذا شئت .. لكى تملك يجب ألا تملك ...

القاضى : ما هذا الكلام ؟

الغانية : هذا هو شرطك..لكى أشتري يجب أن أعتق..لكى أملك يجب ألا أملك !
أترى هذا معقولا ١٢

السلطان : معها حق .. لا عقل ولا منطق يقبل هذا ... (٥٧)

يفهم من الحوار السابق أن الصراع حسم بين القاضى والغانية - وهو صراع فكرى أيضا - والذي أسهم فى حسمه هو السلطان نفسه الذى اقتلع بحجة الغانية وتقليدها لشروط العقد..ولكن هذا الحسم لم يكن إلا حسما مؤقتا..فالقاضى يستشيط غضبا عارما على التحايل مرة أخرى على القانون ١١ يهدد السلطان الغانية بأنه سوف يتنازل عن العرش. فيتكرر ماذق الاختيار مرة أخرى فى الفصل الثانى ويصبح على الغانية أن تختار [إما أن تحتفظ بالرجل ملكا خاصا لها أو تدعه أو بالأحرى تسرخه ليقوم بوظيفته وواجبه نحو شعبه]. (٥٨)
والانتظار مستمر على مستوى جميع الشخوص -السلطان، القاضى، الوزير، الجلاذ، الخادمة، النحاس، الإسكاف، الخمار، بقية أفراد الشعب. يقترح الوزير اللجوء إلى العنف، ولكن السلطان يقرر عدم جدوى ذلك لأنه اختار ولا بد أن يسير فى الطريق إلى نهايته وعليه أن يتحمل تبعه اختياره .

السلطان : فى هذه الحالة لابد من التوضيح !

الغانية : من جهتي ١٢

السلطان : أو من جهتي أنا...

الغانية : أتخلى عنك ١٢

السلطان : أو أتخلى أنا عن العرش ! ...

الغانية : وعلى أنا أن اختار ! ...

السلطان : بالطبع عليك أنت أن تختارى .. لأن زمام الأمر كله فى يدك أنت الآن !..

الغانية : بمشيئتي أبقى السلطان.....ويكلمة مني يتم عزل السلطان ...! إن هذا حقا لمدحش !

السلطان : بدون شك !

الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟ .. المال ؟

السلطان : القانون ...

الغانية : لفظ من فمي يستطيع أن يغير مصيرك، ويوجه حياتك : إما إلى الرق والعبودية ، وإما إلى الحرية والسيادة !..

السلطان : عليك أن تختارى !..

الغانية : (متفكرة) بين العبودة التى تمنحك لى، وبين الحرية التى تحفظك لعرشك وشعبك! (٥٩)

والانتظار يمثل أحد أبعاد الموقف السابق - كما هو واضح من الحوار بين الغانية والسلطان - فكلاهما ينتظر، السلطان ينتظر تقرير مصيره والغانية تنتظر حسم الصراع -صراع الاختيار- داخلها ومن ثم جميع من بالساحة ينتظرون تقرير مصير سلطانهم والأمر كله بيد الغانية . تحسم الغانية الأمر بعد تردد ومقارنة بين مصلحتها الشخصية وبين مصلحة الشعب الذى لن يعرض هذا السلطان أبداً ، لاختار مصلحة الشعب .. وتوقع وثيقة العتق ، ولكنها تشترط شرطاً هذا الشرط يقضى بأن تستضيف السلطان عندها - فى بيتها - ليلة قبل أن تعتقه ويكون ذلك عند أذان الفجر !! نفس ما حدث مع المحكوم عليه فى الفصل الأول والفارق الوحيد أن الموقف الثانى (السلطان والغانية) يتم فى حدود القانون !!. ينتهى الفصل الثانى بقبول السلطان دعوة الغانية حتى أذان الفجر .. مما يجعل الانتظار مستمرا .

يبدأ الفصل الثالث وجميع الناس ينتظرون - والوقت ليل أيضا - مصير سلطانهم مع أذان الفجر لا تفرقتهم إلا هراوات الحراس .

الوزير : (فى الساحة يصيح فى الحراس) ماذا تنتظر هنا كل هذه الجموع ، فى منتصف الليل! اطرّدوا الناس !.. وليذهب كل إلى بيته .. إلى فراشه !..

الحراس : (يطردون الجماهير) إلى دوركم !.. إلى بيوتكم !....

الجموع : (مزمجرة) لا .. لا ..

الإسكاف : (صائحا) أريد أن أبقى هنا..

الخمّار: وأنا أيضا لن أترشح من هنا !..

الوزير : (للحراس) ماذا يقولون !..

الحراس : يرفضون !

الوزير : (صائحا) يرفضون !؟ ... ما هذا الهراء !؟ .. أرغموهم !..

الحراس : (بقوة) كل إلى داره .. كل إلى بيته .. اذهبوا !.... (٦٠)

يتضح من الموقف السابق انتظار الجماهير وهو موقف مشابه لموقفهم في الفصل الثاني حيث كانوا ينتظرون بدء جلسة المزاد ، كما يتضح أيضا مدى القهر من قبل السلطة متمثلة في الوزير الذي لا يكتفى بإرغام الناس على الذهاب إلى بيوتهم ، بل يأمر بالقضاء القبض على الإسكاف والخمار ليحقق معهما في سبب بقائهما حتى هذا الوقت من الليل ، فيجيبان بأنهما ينتظران خروج السلطان من بيت الغانية .

الوزير : هذا ليس سببا يبيع لكما عصيان الأوامر !...
الإسكاف : إننا لا نعصى، ولكننا نتوسل .. كيف يغمض لنا جفن الليلة ومصير مولانا .
السلطان في الميزان ؟ !

الوزير : في الميزان ؟ !
الإسكاف : نعم يا مولاي .. ميزان الأهواء المتقلبة !..
الوزير : ماذا تعنى ؟ ..
الإسكاف : أعنى أن المصير لا يبعث على الاطمئنان ..
الوزير : كيف أتاك علم هذا ؟ !

الإسكاف : مع امرأة كهذه لا يمكن الجزم بشيء !...
الخمار : لقد عقدنا رهانا بيننا .. هو يقول : إن هذه المرأة ستخلف وعدها ، وأنا أقول إنها ستبقى بالوعد

الوزير : شيء جميل !... حدث خطير كهذا الحدث تجعلان منه لعبة من ألعاب الرهان !...!

الخمار : لسنا وحدنا في هذا يا مولانا الوزير .. كثيرون منا الليلة بين هذه الجماهير يتراهنون !...حتى المؤذن والجلاد قد تراهنا .. (١١)

الموقف موقف ترقب وانتظار وحيرة وقلق ، الجميع متوترون الأمر الذي ينعكس على المتلقى نفسه وهذا يعنى أن الكاتب متمكن من أدواته الدرامية ولا يكف الكاتب عن أن يبرز القضية الرئيسة في العمل -من خلال هذا الانتظار وهذا التوتر- وهى : أيسهما أنسب كوسيلة للحكم السيف أم القانون؟ وإذا كان للسيف الغلبة فماذا يكون مصير الإنسان؟ لعل في هذا الحوار بين الوزير والجلاد ما يبين مساوئ حكم السيف !!

الوزير : إذا أذن المؤذن لصلاة الفجر ، ولم يخرج سلطاننا من هذا المنزل حرا ..

الجلاد : فإني أقطع رقبة هذه المرأة !..

الوزير : نعم .. عقابا على جريمة

الجلاد : الكذب والخداع ؟....

الوزير : لا

الجلاد : (غير فاهم) لا ؟!

الوزير : (كما لمخاطب نفسه) لا ... هذا لا يكفي ... تلك جريمة قد لا تستحق

الإعدام ... وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة في القانون

والمنطق ما تبرر به فعلتها .. لا .. يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة ،

لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها .. جريمة تجلب السخط على العام من الشعب

كله .. فمثلا يمكن أن نقول إنها .. جاسوسة !..

الجلاد : جاسوسة ؟!

الوزير : نعم. تعمل لحساب المفلول ! .. وعندئذ سينيض الشعب بإجماعه ليطالب

برأسها !..

الجلاد : نعم .. جزاء وفائدا !..

الوزير : أليس هذا رأيك ؟...

الجلاد : وسارفع صوتي. الموت للخائنة ! .. (٦٢)

يعتزم الوزير إحكام الدائرة على الغانية، فصوت الجلاد وحده لا يكفي ولا بد أن

يكون هناك آلاف الأصوات ، ولا بد أن يعد الشهود.. لتلقى الغانية مصيرها الذي رسمه

الوزير - بمساعدة سيفه وجلاده !- ، أما السلطان فقد استسلم تماما للغانية منتظرا مصيره

الذي يتقرر عند أذان الفجر .. ليصبح مرة أخرى أذان الفجر هو الحدث الأهم الذي يتحكم

في خيوط النسيج الدرامي -إن صح التعبير-

السلطان : هأنذا في بيتك ؟! .. ماذا تتوین أن تصنع بي هذه الليلة ؟!..

الغانية : لا شيء سوى أن أرفه عنك إن عندي من البهجة ما ليس

عندك .. لدي من الجواني الحسان من حذقن الرقص والغناء والضرب على

كل آلة من آلات الطرب .. ثقي أنك لن تسأم ولن تمل هذه الليلة هنا ..

السلطان : حتى مطلع الفجر ؟

الغانية : لا تفكر الآن في الفجر.. إن الفجر لم يزل بعيدا...!

السلطان : سأفعل .. كل ما تطلبين حتى مطلع الفجر!

ويلجأ الحكيم إلى الأوضاع المقلوبة مرة أخرى فمثلا طلب الجلاء من المحكوم عليه في بداية العمل أن يلج عليه ويتوسل إليه كي يغنى كذلك تطلب الغانية من السلطان أن يقص عليها القصص والحكايات .. وهذا الوضع المقلوب يعبر السلطان عنه في رحلة انتظاره في هذا الحوار بينه وبين الغانية والذي يمثل الانتظار بعدا رئيسا من أبعاده.

السلطان : أنا الآن الذي يحكي القصة!؟

الغانية : ولم لا؟!

السلطان : حقا... هذا ما ينبغي! .. مادمت أنا في وضع شهرزادا... هي أيضا كان عليها أن تجكي القصة الليل بطوله، في انتظار الفجر الذي سيقدر مضيرها...!

الغانية : (ضاحكة) وأنا إذن شهرزاد الهائل المخيف!؟...

السلطان : نعم... أليس هذا عجيبا... كل شيء اليوم يسير مقلوبا معكوسا...!

الغانية : لا... أنت السلطان دائما... أما أنا فهي التي في وضع شهرزاد الجالسة دائما عند قدميك...!

السلطان : شهرزاد القابضة على رقبة شهریارها القلق حتى يدركه الصباح!.. (٢٣)

قد يمكن تحديد بعض أوجه الشبه بين السلطان وبين شهریار كما رسمه الحكيم في الثلاثينيات في مسرحيته "شهرزاد" وهذا الشبه شبه طفيف فشهریار كان يجوب الأرض - منتظرا - يبحث عن الحقيقة أما السلطان فلم يكتف بالبحث بل كان أكثر نضجا وجسارة فكشفها في عقر داره، وقد مضى في طريقه إلى نهايته متحملا تبعه اختياره غير مبال بأنه عبد في نظر القانون! ولعل هذا يدفع إلى القول بأن شخصية السلطان مرسومة بعناية وكذلك شخصية الغانية فهما مؤثران مسرحيا - إن صح التعبير - فهما [مثال لشخصوص المسرح ، فبينهما من التشابه والتضاد ما يربطهما ربطا متينا كنديين على اختلاف مكانهما ، فالسلطان في عليائه، والغانية في مكانها الزرى من المدينة بينهما من أسباب التشابه مالا نطقن إليه في بداية المسرحية ، فكلاهما يسير في الطريق الذى اختاره ولا يحفل بما فتى الطريق من أحوال وكلاهما يصل إلى الحرية بهذه الطريقة ، وكلاهما يعلو على بقية

الشخص ولا يجد كفتا له فيمن حوله، فالسلطان يرفض تأمر وزيره ويسمو على تحايل القاضي، وهو شجاع لا يعرف المناورة، أما الغانية فتكشف هذه المناورات ولا تحفل بها، وهي لا تحفل بما يقوله الناس عنها، ولا تعباً بأن تشرح لهم الحقيقة.....ومن المفارقات العجيبة أن نكتشف في البداية أن السلطان متاع عقيم وأن الغانية في النهاية سيّدة جرة بكل مالهذه الكلمة من معنى، وهي التي تمنح السلطان حرية كما أنقذت رقبة المحكوم عليه من قبل... (٦٤)

يكتشف السلطان أن الغانية امرأة حرة وشخصيتها تختلف تماماً عما يشاع عنها وفي ذات الوقت تكتشف الغانية أن السلطان رجل شجاع لطيف يحمل في داخله صفات الإنسان أكثر من صفات السلطان المغرور المتعجرف كما كانت تعتقد !! ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى الجماهير ومن خلال حوار بين الخمار والإسكاف يبدو الانتظار مستمرا كما يبدو أن الرهان بينهما لا يزال قائما، وكلما أضاء نور الحجرة التي يوجد بها السلطان والغانية أو انطفأ بدت تعليقات كل منهما التي لا تخلو أحيانا من التعريض بالسلطان والغانية على السواء !! والانتظار مستمر .

الإسكاف : الفجر لم يزل بعيدا ، وقد بدأ يداعبني النعاس ...

الخمسنار : اذهب الى فراشك ! ...

الإسكاف : أنا ١٢ مستحيل ! ... المدينة كلها تسهر الليلة وأنا الذي ينام ١٢ ... بل إلى

أجسد الناس جميعا بالسهر حتى الفجر .. كي أشهد هزيمتك .. (٦٥)

لم يكن الخمار والإسكاف فقط هما اللذان ينتظران بل المدينة كلها تنتظر أذان الفجر وكما كان تأخير المؤذن [سببا في بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان سببا في انفراج الأزمة وإيدانا بتوقف الحركة ، فالقاضي الذي لا يهتم من القانون إلا حرفيته يأمر المؤذن بالأذان بعد منتصف الليل بقليل ويطلب المرأة بإطلاق سراح السلطان]. (٦٦)

السلطان : (وهو ينظر الى السماء) الفجر ١٢ .. في هذه الساعة ١٢

الوزير : نعم يامولاي السلطان ! ...

السلطان : هذا. حقا عجيب .. ماقولك أيها القاضي ١٢

القاضي : لا يامولاي السلطان ... الفجر لم يبرغ بعد ! ... هذا شيء واضح نحن ما زلنا بالليل ! ..

الوزير : (للقاضي وهو مندهش) لكن ..

القاضي : لكننا كلنا قد سمعنا المؤذن يؤذن لصلاة الفجر؟ أسمعت ذلك أيتها المرأة؟!

الغانية : نعم...سمعت! ...

القاضي :مادام قد صدر منك هذا الاعتراف ، فلم يبق لك إلا الوفاء بوعدك ،

هاهي ذى حجة العتق، وما عليك إلا التوقيع... (٦٧)

وكما رفض السلطان الشجاع السيف يرفض التحايل على القانون مرة أخرى، وهذا

هو الذى يمنحه حريته عن طيب خاطر من جانب الغانية.

السلطان : (صائحاً) يا للعار! ..كفى..كفى!..أبطلوا هذا العبث! كفوا عن هذا الصغار!.

إنها لن توقع.. إنى أرفض رفضاً باتاً أن توقع بهذه الطريقة!...وأنت يا

قاضي القضاة ألا تخجل من اللعب هكذا بالقانون؟!.....خيبت ظنى فيك

ياقاضي القضاة!..! هذا هو القانون في رأيك!..اجتهاد وبراعة فى التحايل

والتلاعب؟!..... هل تظن أنى أقبل إنقاذى بمثل هذه الوسائل؟! (٦٨)

وتنتهى المسرحية بتوقيع الغانية عن طيب خاطر معلنة إعجابها بالسلطان الشجاع

الذى ضحي بنفسه في سبيل المبدأ والقانون والذى يعلن على الملأ أن هذه المرأة امرأة

فاضلة نبيلة مانحا إياها ياقوتة التاج الكبرى.

٣ - ٤

ازداد إحساس الكتاب والمتقنين بالرغبة في الانتماء إلى تراثهم الحضارى بعد ثورة

١٩٥٢ فأتجهوا إلى التراث الشعبى، ولم تعد ألف ليلة وليلة كافية كمصدر وحيد للمسرح

المعتمد على التراث -خاصة بعد أن فجرت الثورة الكثير من الرعى لدى الكتاب بقضايا

مجتمعهم وآمالهم وطموحاتهم ، فبدأت محاولات البحث عن مسرح ذى هوية مصرية،

وقد سارت هذه المحاولات في طريقتين، إتجه الطريق الأول نحو محاولة الاستفادة من

الأدب الشعبى والموروث من أساطير وحكايات وسير شعبية لخلق تيمات درامية يستفاد

منها لإسقاط واقع معاصر أو خلق ما يمكن تسميته بالتزاوج الدرامى بين الأصالة

(التراث) والمعاصرة(الواقع). أما الطريق الثانى فقد إتجه نحو محاولة البحث عن شكل

جديد عن طريق ، حارة الاستفادة من أشكال الفرجة الشعبية المصرية لخلق شكل مسرحي

ذى هوية مصرية

وفي محاولة الاستفادة من الأدب الشعبي وجد الكتاب والمتقنون أن [ماينطبق على الأسطورة من حيث المرونة ينطبق على الحكاية الشعبية عامة، وخاصة وأن الأسطورة تعتبر بمثابة المنبع أو الأصل الذي تتفرع منه الحكاية الشعبية]^(٦٩) ، والحكاية الشعبية عامة تتسم بخصائص هامة وأول هذه الخصائص وأهمها [أن الحكاية الشعبية عريقة أي أنها ليست من ابتكار لحظة معروفة أو مؤلف معروف... وأنها تتسم بالمرونة ، وهذه المرونة تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف إليها أو يحذف منها عن طريق الراوي الجديد الذي يبذل مضامنها وعلاقاتها تبعاً لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية... وغالباً ما يستفاد من الحكايات الشعبية في تجسيد القضايا الاجتماعية والواقع الاجتماعي خاصة وأن هناك نوعاً من الحكايات الشعبية يصفه الدارسون بأنه حكايات ذات واقع اجتماعي وهي تلك الحكايات التي تكشف عن الصراع الطبقي وعن علاقة الجماعات الشعبية بعضها ببعض].^(٧٠) ولما كان الشكل دائماً يرتبط بالمضمون ، بحيث لا يمكن فصل الشكل عن مضمونه. والمضمون عن شكله - إن صح التعبير - فقد اتخذ كتاب الدراما الخطوة الثانية للبحث عن الشكل المناسب لتقديم هذه الأعمال الدرامية وإن [كان واقع المسرح المصري يبين أن التجربة العملية قد سبقت التنظير ، فقدمت فعلاً تجربة " ياليل ياعين" لعرض وتجسيد الأدب الشعبي على هيئة شكل مسرحي ورقص شعبي ١٩٥٨ ، ومسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج موسم ٦٣ - ٦٤]^(٧١) .

أما على صعيد التنظير فقد بدأت المحاولات مع بدايات ١٩٦٤م وقد تبناها من الكتاب يوسف إدريس وتوفيق الحكيم ومن النقاد د. على الراعي ويتمثل إنجاز [يوسف إدريس في مجال الفن المسرحي المصري المعاصر في إصراره المستمر والعنيد على البحث عن شكل فني جديد وأصيل ينبع من جذوة المضمون وخصوصيته في الوقت نفسه]^(٧٢) وكان أهم مادعا إليه إدريس في نظريته هو توفير المشاركة الجماعية بين شخوص العمل أو بمعنى أدق الشخوص تؤدي مضمون العمل مع المشاهد فالمسرح [ليس هو المكان أو الاجتماع الذي "تتفرج" فيه على شيء، إن هذا ابتكار له شعبنا كلمة فرجة أو "روية" ومشاهدة، أما المسرح فهو اجتماع لا بد من أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص من بدايته إلى احتفالات قصر الملكة فيكتوريا..... وفي كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توفر عنصرين أولاً الجماعة والحضور الجماعي وثانياً قيام الجماعة كلها بعمل ما]^(٧٣) .

إذن أهم سمات المسرح الذى يدعو إليه إدريس أنه يعتمد على التجمع والمشاركة، وهو من حيث المعمار غير مقيد بشكل معين من حيث البناء ، بل هو يشبه الحلقة أو الساحة - لا يوجد فيه حائط رابع وهو ما يعرف بكسر الإيهام المسرحي لأنه يعتمد على المشاركة بين الممثل والجمهور - ليس له أبواب دخول أو خروج وذلك لإلغاء المسافة النفسية الكائنة بين من يؤدي الدور - الممثل - ومن يشاهده المتفرج.

كذلك يستخدم هذا المسرح [تقليدا من تقاليد الكوميديا الشعبية، يقضى بإسناد أدوار النساء إلى الرجال واستخدام العرائك الشعبي المعروف باسم الردهح.. وتوجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجماهير، والنمر المأخوذة من الكوميديا المرتجلة، موقف تبادل الأدوار بين الخادم وسيده]^(٧٤). ومهما اختلف النقاد أو اتفقوا حول جدوى هذه التجربة التى نادى بها إدريس فإنه من المؤكد أن يوسف إدريس أصبح بدعوته هذه صاحب [الريادة فى التأصيل القومى للمسرح المصرى والعربى، وأنه كان أول كاتب مسرحى فى العالم العربى يمهّد لكل المحاولات والتجارب التى سعت إلى البحث عن الأصول القومية للمسرح العربى].^(٧٥) أما توفيق الحكيم فقد كان له رأى فى عملية البحث عن الشكل المسرحى أو القالب - كما أسماه - المناسب لتقديم الأعمال المسرحية فقد رأى أنه [يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر .. المرحلة التى كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص. إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية ، والمداحين والمقلدين] .^(٧٦)

ومهما يكن الأمر فلم تكن محاولات إدريس والحكيم إلا انعكاسا للاهتمام الذى سيطر على فكر كتاب الدراما فى البحث عن تأصيل المسرح المصرى ومحاولة خلق هوية خاصة تميزه .

٥ - ٣

فى عام ١٩٦٤ كتب يوسف إدريس " الفرافير " فكانت بمثابة التطبيق لنظريته التى دعا فيها إلى مسرح ذى هوية مصرية، وقد اعتمد فيها على الموروث الشعبى المصرى شكلا ومضمونا.^(٧٧)

والفرافير مكونة من جزأين يمكن دمجهما فى جزء واحد ، بل ويذهب الكاتب فى مقدمة العمل إلى إمكانية تمثيل الجزء الثانى قبل الأول ، ولم يحدد الكاتب زمانا ولا

مكانا للأحداث ، والعمل ليس عملا تقليديا [عرض - أحداث - أشخاص - صراع -
ذروة - انفراج] وإنما هو عبارة عن مواقف متعددة يربط بينها فكريا وفنيا اعتمادها على
الموروث الشعبي الذي يفجر بدوره الموقف تلو الآخر من خلال العلاقة بين "قرفسور"
و"السيد" ، والشخص في الفرائير ما هي إلا رموز ("المؤلف - قرفسور - السيد -
الزوجتان - زوجة القرفسور - مدام حرية) ومن خلال العلاقة الأبدية بين "قرفسور"
و"السيد" ، وأثناء خوضهما دروب الحياة معا يذعنان لقوانينها ويواجهان معا مشكلاتها
المختلفة محاولين البحث عن إجابات لمعنى الحياة والوجود وقوانين الطبيعة والمجتمع
والسياسة .

القضايا التي يريد طرحها الكاتب في النص قضايا اجتماعية وسياسية تدور حول
بحث الإنسان عن إجابات لمعنى وجوده ومعنى الحياة والقوانين والنظم التي تحكمها وقد
اعتد إدريس على الموروث الشعبي في طرحه لهذه القضايا داخل العمل . ويمكن رصد
ظاهرة الانتظار في العمل منذ بدايته وحتى نهايته ، والانتظار في العمل له سمة مميزة
فرضها الشكل المسرحي الذي حدده إدريس - إن صح التعبير - فلم يكن الانتظار قاصرا
على أشخاص العمل فقط وإنما امتد ليشمل جمهور المشاهدين أيضا باعتبارهم جزء من
العمل أو باعتبار أن مشاركتهم جزء من اللعبة كما حدده إدريس نفسه وهو الشرط الرئيس
الذي وضعه المؤلف حتي يبدأ قرفسور والسيد التمثيل أو التشخيص .

يبدأ العمل بشخص يقف في مواجهة الجمهور ويخاطبه مباشرة معلنا أنه " مؤلف
الرواية " ويدعو هذا الشخص الجمهور إلى الاشتراك في التمثيل وهو بذلك يحاول إزالة
الحواجز بين بعضهم البعض من ناحية وبين خشبة المسرح أو منصة التمثيل من
ناحية أخرى .

المؤلف : إحنا كان ممكن نبتديها علي طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها
في الضلعة لوحده كأنه في سينما ، إنما إحنا مش في سينما ، إحنا في
مسرح ، والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ،
وبني آدمين سابو المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين تلاته مع بعض ،
عيله إنسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل أولا إنها اتقابلت وثانيا إنها ح
تقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة
ووقاحة وانطلاق . (٢٧)

وأول ما يلاحظ من كلمات المؤلف ، هو محاولة الكاتب كسر الإيهام - كما أثرت سابقا - حتى يقنع الجمهور بأن ما يراه الآن ليس حقيقة ، بل هو خيال ، في خيال مشكلة الجمهور مدعو للاشتراك في حلها ، قضية ستطرح والمطلوب مناقشتها معا ومشاهدتها بل والضحك منها ، وذلك حتي [لا يستغرق التمثيل الجمهور فينسى أن يفكر ويضيع عليه قصده الأساسي وهو مناقشة فكرة معينة وتقليبها علي مستوياتها المختلفة] (٧٨).

ثم يمضي المؤلف في التركيز علي مشاركة الجمهور عن طريق مخاطبته مباشرة مؤكدا أن العمل الذي سيراه الجمهور سوف يتم تأليفه الآن وغير معد من قبل . يقدم المؤلف فرفور للجمهور ولكن يجب قبل ظهوره البحث عن سيده ولكن فرفور لا يسهل المؤلف ويدخل قبل مواعده المحدد

المؤلف : مين قال لك تدخل زى ما دخلت اخرج.... يا لله.

فرفور : لا يا حدق ... وانت اللي تخرج .

المؤلف : أنا ؟؟ .

فرفور : أمال أنا ؟ ... أنت مالف تألف بره هناك .. إنما أنا فرفور هنا.

المؤلف : طب مش لما أقدم سيدك الأول للجمهور .

فرفور : ما لكش دعوه اقدمه أنا .

المؤلف : طب أقدمك انت علي الأقل .

فرفور : يا أخى انت عارف تقدم نفسك لماح تقدمني ودا ايه ده يا أخويا (ناظرا

إلى المؤلف من أعلي إلى أسفل) دا ماله عامل فى روحه كده. (٧٩)

يبدأ فرفور بالسخرية اللاذعة من المؤلف ، وتأتى هذه السخرية من خلال بحثها

عن "السيد" ويمكن ملاحظة الانتظار في عملية البحث ووجود السيد أهم شروط اللعبة .

المؤلف : أما نشوف المهيّب سيدك ده راح فين .. ده كان في أيدي دلوقتي

يا أخى خلي في عينك نظر ودور معايا.

فرفور : أنا مالي يا عم... هاتلي سيد اشتغل... ما فيشن سيد ... ح اشتغل عليك ؟

المؤلف : أصله شكله تاه عن بالي يا فرفور وانت عارف أنا بانسى كثير . يكونش

ده (يختار أحد الجالسين ويدخله إلى المسرح) هو دا يا فرفور مش كده ؟

فرفور : دا هه... (ينظر إليه با شمنط ويدور حوله ويرفع جاكته ويدق علي صدره
 باصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحاً من الخشب فيرن صدر الرجل وكأنه من
 الخشب) ايه ياخويا ده .. دا ماله كده دا باينه جاي من التخشييه
 لطع..... انت بتشتغل ايه يا عم ؟ أوعي تكون سفش تموين ؟ (يأكل
 قطعة خبز ولا يلبث أن يبصقها بعيدا) أقطع دراعي إن العيش ده متأكل قبله
 وماله . خايف ليه ؟ وانت سيد ملعب قوي يا وله .. دا ولا المعجون بمية
 سيدا سيد .. انت يا ... (٨٠)

تتضح معالم شخصية فرفور بمجرد دخوله علي المسرح ، فهو يتمتع بروح
 الفكاهة والدعابة والسخرية ، فرفور هو [التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح ،
 المزاج الساخط في مرح وبلا تدمير ، والذي يعتمد علي السخرية كسلاح أساسي يواجه به
 نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة ، وهو يصدر في هذا كله عن الطبع والسايقة دون
 أدنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور بقدر ما هو فرفور في حياته
 العادية .. في البيت وفي الحارة وفي الحي] (٨١)

المؤلف : أنا مش فاضيلك يا فرفور يا أخى عندي شغل ومواعيد
 فرفور : شغل والا مش شغل و أنا مالي هو أنا اللي ضيعته.
 المؤلف : يا فرفور يا أخى عندي حلقات في الإذاعة لسه والله ما كتبتها أنا مش
 فاضي.. دور انت عليه

فرفور : أدور أنا ؟ أنا مالي .. أنا قاعد هنا مطرحي حاطط رجل علي رجل لغاية ما
 تجيب لي سيد (يجلس في الهواء وكأنه جالس علي كرسي ويضع سساقا فسوق
 ساق) (٨٢)

الاثنان ينتظران من يقوم بدور " السيد " ولا يكف فرفور عن السخرية اللاذعة من
 الجمهور ومن المؤلف واصفا إياه بأنه مؤلف " مكلفت " لا يتقن عمله ، فهو يبحث لفرفور
 عن أي سيد والسلام !! ، وهو دائما مشغول حلقات في الإذاعة ومقابلات في جروبي (علي
 ودنه) علي حد تعبير فرفور ، وكلما مر الحدث اتضحت معالم شخصية فرفور ، وهو في
 النهاية بطل مصري [ليس مثل بطل الإغريق التراجيدي ، وليس كبطل أوربا
 السيكلوجي ولا بطل أمريكا البراجماني وإنما هو بطل فلكلوري تابع من باطن الشعب

وأصنافه ليعبر عن أدق خلجاته في سخرية جادة أو جدية ساخرة ، إنه صورة ناطقة لابن البلد في مصر ، أوهو مثال صادق للبطل الروائي المصري ، الحديق ، الذكى الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قبرة على الزبيق وكل مواهب حمزة البهلوان ^(٨٢) . وبعد رحلة بحث ماثية بالسخرية يعثر فرفور على " السيد " الذى كان نائما بين المتفرجين ، يبدآن الاستعداد للتمثيل والذي لا يخرج عن كونهما - طوال المسرحية - " فرفور " و " السيد " ، ولا يستطيع السيد البدء فى ممارسة سيادته على فرفور إلا إذا اندمج فرفور فى دوره وهذا هو شرط العلاقة بينهما

فرفور : لا .. ما هو اصل حسابك .. الرواية لسه ما ابتنتش وأنا ما اندمجتش لسه ، لما اندمج وابقى فرفور ابقى اشتهم لى ما أنت عايز

السيد : طب اندمج لى حالا عشان أوريك ... اندمجت

فرفور : لسه شويه ... ^(٨٣)

تبدأ ملامح القضية التي يريد الكاتب عرضها في العمل تتضح شيئا فشيئا ، بعد أن يتم اندماج فرفور ، وأول شيء يبدو هو رؤية الكاتب حول العلاقة بين السادة والفراسير - من خلال الشرط الذي وضعه لهذه العلاقة .. اندماج فرفور - فالسيد لا يستطيع ممارسة سيادته إلا إذا اندمج فرفور وهذا يعنى أن سيادة السيد لا تتم إلا بموافقة فرفور على ذلك يؤكد ذلك موقف فرفور من السيد - طوال المسرحية - حيث يظهره الكاتب وكأنه المتحكم الفعلي فى تصرفات سيده ، فهو الذى يعرض على سيده الأسماء التي يريد أن يختارها لنفسه ، ثم الوظائف المختلفة التي يختار منها وظيفة تلائمه .

السيد : ما عاكشي سيجارة بقى ؟

فرفور : لا .. سيجارة ايه .. اتوزن بقى واتعدل واندمج خليفنا نبتدي لحسن بطب علينا

المؤلف يلائقنا قاعدين نهنكر كده نروح فى داهيه .

السيد : طب سيد وعرفناها .. إنما أنا اسمى ايه ؟

فرفور : وأنا ايش عرفني ما تسأل اللي ألفسك ...

السيد : أنا ما اعرفش إلا أنت .. أنا اسمى ايه ؟

فرفور : انت اسمك سيد وخلص

السيد : لا لا لا هو ده معقول هو فيه سيد من غير اسم ؟ اسمع يا وله يا فرفور نميني ياوله .

فرفور : اسم النبي حارسك .. عايزنى أسميك ؟ ...

السيد : أبوه .. شرف لي اسم كده يليق بواحد سيد زبي ... يا وله أنا بأمرك تلقألى
اسم محترم .

فرفور : خلاص .. نسبيك الجحش . (٨٥)

ثم يستعرض فرفور المزيد من الأسماء ساخرا منها ومن سيده .. ينتهى الموقف
بالاتفاق على أن " السيد " اسمه " السيد " وكفى !! ثم يبدأ في البحث عن وظيفة لهذا
السيد - وأيضا السيد يقوم بهذا عن طريق فرفور الذي يجب أن يجد له وظيفة محترمة -
فيعرض فرفور العديد من الوظائف على السيد الذي لا تعجبه هذه الوظائف ومن خلال
عرض هذه الوظائف (رأس مالية وطنية - متقف - فنان - مطرب - محامي - وكيل
نيابة - دكتور - محاسب - لاعب - منيع - عسكري مرور - شحات - مهندس) ينقد
إدريس الواقع الاجتماعي ، ويبدو الانتظار واضحا من خلال هذا العرض للوظائف
وللأسماء من قبلها - بطريقة فرفور - وما دامت اللعبة قائمة على اشتراك المشاهد ، فهو
أيضا ينتظر الوظيفة التي سيوافق السيد على اختيارها ... يختار السيد في النهاية
... وظيفة " تربي "

فرفور : انت مبسوط من شغلك ؟

المتفرج : قوى قوى

فرفور : وبشتغل إيه

المتفرج : بدور على شغل ...

فرفور : جالك كلامي ! ...

السيد : آمال لما ما حدش عاجبه شغله بيشتغلوا إيه ؟

فرفور : من قرفهم بعيد عنك .

السيد : من قرفهم بيشتغلوا ؟

فرفور : وهو يعنى عاجبك شغلهم قوى ما هو راخر يقرف

السيد : يعنى الواحد عشان ينقى له شغلته كويسة .

فرفور : ينقى أقرف شغلانه

السيد : يعنى أحسن شغلانه هي أقرف شغلانه .. خلاص استبيننا .. ح أشتغل تربي .. هه

.. يالا بينا (٨٦)

يبدو الانتظار واضحا في العمل عندما يقرر " السيد " أن وظيفة " السربي " هي
أنسب الوظائف باعتبارها هي وظيفة الأسياد الحقيقية - على حد تعبير " السيد " - ومن
ثم فهو يبدأ العمل مباشرة .

فرفور : تعمل إيه ؟

السيد : أهه نتسلي شوية نفحر قبر واللاتين نفوت النهار .

فرفور : أما أنت حته سيد إنما سيد صحيح .. ده كل شيء في الدنيا بيتعمل جاهز
إلا القبور دي لازم تتعمل تفصيل .. هو فين الميت ده اللي ح تفحر له ؟

السيد : موجود ..

فرفور : فين ؟

السيد : موجود ، زمانه دلوقتي بيعدي من شارع مش واخذ باله ، راكب معدية ، سابق
عربية لورى وحابس له بنفسين ، رايح مستشفى الدمرداش ، كلها ساعة
وتلاقيهم جايبينه .

فرفور : يعني أنت ضامنه كده في جيبك ؟

السيد : إلا ضامنه ، ده خصوصا الراجل بتاع الدمرداش ده .. ده أكيد ..

فرفور : واشمعني الدمرداش يعني والقصر العيني كويس ؟

السيد : لا أصل القصر العيني مالوش دعوة .. ده العيان بي موت قبل ما يخشه ..

فرفور : يعني انت متأكد إن جايلك ميت جايلك ميت ؟

السيد : متأكد أوى ده مافيش النهاردة أسهل م الموت ، ديك النهار واحد أعرفه جه
يخلق دقنه مات . (٩٧)

والانتظار كما هو واضح من الحوار السابق - يسهم بشكل أو بآخر في إبراز
ملامح الشخصية كما يتضح من خلاله نقد الكاتب للواقع الاجتماعي . يعمق هذا النقد رؤية
فرفور ونظراته للحياة التي لاتخلو من فلسفة يمكن أن يكون الانتظار بعدا من أبعادها .

فرفور : بدل ما نعيش عشان نموت نموت عشان نعيش ؟

السيد : إزاي نموت عشان نعيش .

فرفور : يعني بدال ما ننوي نعيش ونخاف ونتغم م الموت ليطب علينا ، ننوي
نموت نقوم كل يوم نعيشه نفرح إننا عشناه وإذا متنا يبقى ماجبتش من عذرها
حاجه .

السيد : ويبقى في الحالة دي أحسن طريقة إن الناس تشتغل تربية .

فرفور : بس العيب بقى يشتغلوا تربية ؟ على مين ؟ يدفنوا مين ؟

السيد : يدفنوا بعض .

فرفور : طب وجبت إيه من عندك ما هم طول النهار بيعملوا كده (٨٨) .

وفي خوض فرفور لدروب الحياة يأتى لقدمه لشكلين من شكول الانتظار، ينتقد

فرفور الانتظار اليأس - إن صح التعبير - والانتظار الميتافيزيقي على حدة سواء .

فرفور : الجدع الجدع ؟

السيد : اللي ينتحر ؟

فرفور : دي هيافة دي .

السيد : دي اللي يتصوف ؟

فرفور : دي قلة حيلة .

السيد : اللي يعيش كده وخلص ؟

فرفور : ما تبقاش عيشة .. دي تبقى موت حى .

السيد : آمال مين بقى الجدع الجدع ؟

فرفور : ما أعرفش (٨٩)

يبدأ الخلاف يندب بين فرفور وسعيدة عندما يبدأ العمل ، والعجيب أن السيد يردد

مبادئ ولا يعمل بها .. ومن هنا تبدأ ملامح القضية أو المشكلة تتضح .

السيد :أمرنا إلى الله نشغل .. بس يكون في علمك .. آه .. أنا لازم تتطبق على ..

كل قوانين عقد العمل الفردى .. آه .. لأفضل تعسفى ولاجزاء بدون تحقيق

ولاكلام فارغ من ده دا احنا اللي بنعرق لازم احنا اللي نساخذ نتيجة

عرفنا .. كده والا لا يارجاله ؟ الشرط نور والشرط عند العمل يتقع ساعة

الرفد .. وأنا ما أحبش أترازل على حد ولا حد يترازل على .. مفهوم كده والا

مش مفهوم .

فرفور : مفهوم ..

السيد : استبيننا يعنى ؟

فرفور : استبيننا

السيد : طب أدى الفاس أهه واشتغل أنت ..

فرفور : أنا اللي اشتغل ؟

السيد : الله ؟ أمال مين اللي يشتغل ؟

فرفور : أنت ...

السيد : لا أنا سيدك وانت اللي تشتغل لي .

فرفور : وعقد العمل والرزالة والرفد وكل ده ؟

السيد : ماشي كله .

فرفور : على ...

السيد : لا .. على أنا ...

فرفور : وعليك ليه مش أنا اللي ح اشتغل .

السيد : ما أنا راحز ح اشتغل برضه ..

فرفور : حاشتغل ليه ؟

السيد : سيدك . (٩٠)

يجترس فرفور ، ولكن السيد يلجا إلى المؤلف الذي يحسم الأمر "أنت سيد يعلى سيد .. وانت فرفور يعلى فرفور ورجلك فوق رقبتيك" ويذعن فرفور - في ظل إرهاب المؤلف - ويبدأ السيد في ممارسة سلطاته على فرفور والتي تتلخص في (مادام أنا سيدك يبقى رأيي دائماً أحسن من رأيك) ولذلك فهو يصدر الأمر تلو الأمر ولا يملك فرفور سوى التنفيذ مهما كان هذا الأمر أو ذاك سخيفاً ، يحاول فرفور - بعد أن ضايق من كثرة الأوامر - أن يسأل ويستفهم لماذا أصبح السيد سيداً ؟ ولماذا الفرفور .. فرفور ؟ وتبأتني الإجابة حاسمة على لسان المؤلف أيضاً .

المؤلف : ودي جايزه سوال .. دي حقيقة زي الشمس .. كمان شوية تيجي تقول لي انت المؤلف ليه .. ما فيش حاجة هنا في روايتي اسمها ليه ، فيه نعم وبس ، فاهم ؟ فرفور : ليه ؟ (ثم مستدركاً بسرعة) نعم ..

المؤلف : أنا عارف ألاعبيك يا فرفور وانت مش ح ترجع مرة إلا أما تفوق تلاعبك مرمى بره في الشارع .. اسمع .. ده سيدك من غير ليه وما لهش .. وانت فرفور من غير كائي ولا مائي وأي حاجة يقول لك عليها لازم تعملها ماذا او إلا (يشير بيده فيخطو داخل دائرة المسرح صلابان ضخمان رهيبان في نظراتهما توحش وتحدي) أخليهم يرموك بره .. سامع .. (٩١)

يذعن فرفور - تحت الضغط والإرهاب - متقبلاً الفكرة كما هي دون مناقشة، وهنا تبدأ القضية المطروحة تتضح تماماً بجميع أبعادها ، وهي قضية أو مشكلة التبعية والسيادة بكل جوانبها السياسية والاجتماعية والفلسفية مجسدة فى شخصيتى " السيد " و" فرفور " [اللتين ابتعثهما الكاتب ابتعائاً من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفنونه التعبيرية المرتجلة] (٩٢) .

والقضية أو المشكلة بهذه الصورة وبهذا الطرح تناسب الشكل الذى اختاره إدريس للعمل، وتناسب المسرح الذى دعا من ناحية البناء المعمارى و" التبعية والسيادة " مشكلة تعتمل فى ضمير الشعب المصرى على خمبة أو ستة آلاف عام ، والتي أثرت بدورها فى منطق تفكيره وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحياة ، فكانت الفرفورية - إن صح التعبير - إحدى سمات الشخصية المصرية بما تتطوى عليه من تهكم وسخرية، فإن أمكن طرح هذا السؤال : ممن يسخر هذا الشعب؟ ومن يتهم؟ فالإجابة تتلخص فى معاناة هذا الشعب تحت نير الاحتلال الأجنبى منذ عهد الهكسوس إلى الوقت الحاضر حيث شهد - هذا الشعب - وجوهاً غريبة وطبائع متبائية وأجناساً متنافرة ، وذاق من الظلم والجور ما لم يذقه شعب آخر، وكان من جزاء هذا كله [أن ذهب بعض المؤرخين إلى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين .. إحداهما لأصحاب السيادة والأخرى للمسودين الخاضعين، بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين، وعصرين مستقلين لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبى لم يسق طعم الحرية والاستقلال] (٩٣) .

يمكن استشعار كل معانى القهر سياسياً واجتماعياً من خلال العلاقة بين فرفور والسيد أو التبعية والسيادة .. ومن خلال .. ذلك يتعرض الكاتب لقضايا كثيرة .. العدل الاجتماعى، الحرية، نفس الفكرة تقريباً تناولها صلاح عبد الصبور فى "مساقر ليل" من خلال العلاقة بين الراكب وبين محصل التذاكر والفارق الوحيد بين طرح إدريس وطرح عبد الصبور للفكرة أن عبد الصبور كان أكثر تكثيفاً للحدث وهذه سمة من سمات الدراما الشعرية ، أما إدريس فكان أكثر شمولية وتعميماً . وعلى هذا فالانتظار فى النص يتمثل فى انتظار فرفور للتخلص من تبعيته للسيد ومن ثم فهو دائم البحث عن نظام

يخلصه من أسر التبعية ، وبذلك يكون الانتظار بعداً هاماً من أبعاد القضية المطروحة
ومن أبعاد حلولها - كما يتصورها كل من فرفور والسيد .

يمعن " السيد " قهراً في فرفور منذ أن وافق فرفور - تحست وطأة الإرهاب - على
استمرار العلاقة التي فرضت عليه .

فرفور : تعبت من إيه ؟

السيد : م الشغل .

فرفور : الحقيقة الحقيقة كان الله في عونك .. دانت لازم تستريح حالاً ..

السيد : أنا مش عايز استريح ..

فرفور : أمال عايز إيه ؟

السيد : عايز أتجوز .

فرفور : إيه ؟ ؟

السيد : أجوز مش فاهم يعنى إيه أجوز .

فرفور : طب ما تتجوز حد حاشك .. واللايكونش عايز أجوز له كمان .

السيد : وفيها إيه دى .. مش أنا سيدك وانت فرفورى تجوزلى أنا ..

فرفور : يعنى أنا أدور على العروسة وألقاها وأشيكها وأخطبها وأكتب كتابي عليها و....

السيد : وتستنى عندك لغاية هنا وتقرمل .

فرفور : تسيلنى يعنى كل العليق اللي فى الدنيا وانت تاخذ الورد ع الجاهز دانت سيد
رزل قوى .

السيد : أهى كل الأسياذ كده - يالله شوف شغلك . (٩١)

يبحث فرفور للسيد عن عروسة فى وسط المتفرجين ، فيقع الاختيار على إحدى
المتفرجات وهى من نفس طبقة السادة من عيلة " الهايف " وهى أكبر عائلات البلد ، فتاة
متحررة جداً.... " تموت فى الفلوس " ... " وتموت فى الشبان " وعيلة يجب أن يمنحها
زوجها - السيد - الحرية الكاملة مع أصدقائها (إذا كان يخلينى أرجع البيت الساعة اتنين
أو أكثر يبقى كويس ، قبل كده يبقى رجعى ... ويسمح لى احتفظ بأصدقائى ، الرجالة
يعنى) ، ... يوافق السيد على كل الشروط - بعد استفتاء فرفور - (شوف يافرفور إذا
كان مزاجي عاجباه الست دى واللالا) ؟ تدخل سيدة فى زى راقصة شرقية ١١ قابلها

المؤلف صندقة فأرسلها لتأخذ دور زوجة السيد وهنا تتعقد المشكلة فيـدور حراك بين المتفرجة وبين هذه الراقصة يبدو من خلاله ما يسمى أو ما يعرف " بالردح " وهو من التقاليد الشعبية الموروثة!!، ينتهى الأمر بأن يتزوج " السيد " الاثنتين ، ثم تأتى زوجة فرفور -التي أرسلها المؤلف أيضاً- وإذا بها كحظه العائر- قبيحة المنظر 'مسترجلة' !!.. فرفور : أنا طنـيب النبى ياسيد .. ابعـد عني الولاية دى

المرأة : والله ولا الحكمـدار يقدر يبعـدك عني .. داني حبيـتك من أول ماشفتك وكان اللـى كان .. بس لوما تنزفـلـطـشى منى كده .

فرفور : (راقـاً فى هـلـع) أنا فى عرضكم يا ناس .

المرأة : قول مهما تقول واعمل مهما تعمل ، ركك ايدى تتلايم على ايدك .

فرفور : أقطعها وحيـاة الحـسين أقطعها .

المرأة : إيه .. طيب تعالى بقى (وتطبق عليه وتمسكه) .

فرفور : يا بوليس .. يافـرقة — .. يافـرقة الإنقاذ بتاع البلدية .. يا اسـعاف ، يـابـتـوع الصـحة .. يا د . د . د . ت (يحاول التملص) . (١٥)

ينتهى الموقف بالزواج .. وبعد لحظات يبدأ إنجاب الأطفال من كلتا الطبقتين : الفـرافير والسادة الوانتظار الفرافير مستمر . يبدأ الفرفور والسيد فى ممارسة عملهما : السيد يأمر الفرفور والفرفور يحفر القبور ، وتصادفهما أولى المشكلات عدم وجود ميت.. السيد : وبعدين يا فرفور ؟

فرفور : ولا قبلين هى مالها مزنة قوى كده ليه.. بقى ننا كام يوم أهه قاعدين ننش ما فيش ميتين ندفنهم .. باين اليومين دول عطلة رسمية وما فيش مستشفيات .

السيد : ولا يهـمك .. الموت ما فهوش عطلة ...

فرفور : ولا يهـمنـيش إزاي وأنا إن ما كنتش أجيبـلها فلوس إنـهـارـدة تقتلـسى ودى تعملها بجد.. شوف لنا طريقة بقى ؟

السيد : أنا اللـى أشوف أـمال انت شغلـتك إيه ؟

فرفور : يعنى عايزينى أعمل إيه ؟ (١٦)

ومن خلال الحوار السابق يمكن ملاحظة الانتظار ، كما يمكن ملاحظه القهر من جانب السيد ، وضيق فرفور ، يزداد هذا الضيق عندما يبدو حل المشكلة حين يظهر

شخص ينادى على إحدى السلع ، التي يتضح فوراً أنها نفسه ، لأنه يريد أن يموت ، وهذا عمله الذى يرى فيه عين الحكمة اختصاراً للطريق، وعلى الفور يأمر السيد فرفور أن يقتل الرجل، ولكن فرفور يرفض ، يتدخل المؤلف ، فيذعن فرفور، ثم يرفض مرة أخرى، فيأخذ السيد على عاتقه أن يقوم بهذه المهمة ، يفعل بين صيحات استنجاد فرفور واستنكاره، ويصاب السيد بأزمة ضمير مفاجئة والتكفير عنها لا يكون إلا بالمزيد من القتل !! الأمر الذى يدفع فرفور إلى الخوف على نفسه فيهرب مولياً ظهره للسيد والمؤلف متمرداً على كل شيء.

السيد : انت اتجملت يا فرفور .. يا ولد أنا بأمرك انك تستنى .

فرفور : وبأمرنى ليه ؟

السيد : أنا سيد ..

فرفور : وأنت سيد ليه ؟ وسيد على إيه ؟ وليه انت تبقى سيد ليه ؟ أنا لا أعرفك ولا لى أسياذ .. أنا ماشى خلاص (يغادر المسرح مخترباً الجمهور) .

السيد : يا ولد يا فرفور ..

فرفور : أنا مشيت خلاص ..

السيد : والفصل الثانى يا وله ..

فرفور : انت حر فيه انت واللى عمك سيد .. سلام عليكم . (١٧)

وينتهى الجزء الأول من العمل بالموقف السابق ، وبهذه الصورة يعد الجزء الأول من العمل بمثابة العرض السريع لمختلف أوجه النشاط الإنسانى من خلال علاقة الفرفور بسيده، وكان فرفور فيه منصاعاً تماماً لأوامر المؤلف ولأوامر السيد ، ويبدو الانتظار فى هذا الجزء واضحاً فى موقف هنا أو موقف هناك ، وهى مواقف تحكمها الفكرة الرئيسية فى العمل وهى فكرة السيادة والتبعيه وما يترتب على العلاقة بينهما .. أدت إلى تـمـرد فرفور فى نهاية الجزء الأول محاولاً تحقيق حلمه - الذى ينتظره- فى التخلص من التبعيه للـسـادـة ، وكانت وسيلة إدريس فى نقل الفكرة وتصوير العلاقات فى هذا الجزء [هى القافيه الشعبيه والنكت وسرعه الانتقال بين شتى الموضوعات ، ولا يلتزم يوسف إدريس هنا بنمط محدد للتسلسل ، فهو تسلسل لا يحكمه إلا تطرق الحديث ، وإلا الفكرة الأساسية طبعاً، وهى علاقة الفرفور بالسيد وبالمؤلف] (١٨)

فى الجزء الثانى يتضح اعتماد السيد كلية على فرفور ، ويتضح ذلك منذ بداية هذا الجزء .

السيد : وبعدين يا ناس .. دى حاجة تتشف الدم .. بقى حثة واد فرفور زيه يوقفنى كده لوحدى .. أعمل إيه أنا دلوقتى .. أقول إيه .. اتصرفت إزاي .. أجيبه منين .. أدور عليه فين .. يا أسيادنا حدش يشاف فرفور ؟ حدش لمحاه ؟ بقى دى وقفه توقفها لى يا فرفور .. يرضيكوا كده ؟ .. (٩٩)

يمكن ملاحظة الانتظار فى كلمات السيد السابقة ، فهو وحيد ، يبحث عن فرفور أو بمعنى أدق يبحث عن يمارس عليه سيادته، فهو لا يمكن أن يصبح سيداً إلا إذا وجد "فرفور" وبينما هو كذلك يدخل فرفور إلى المسرح -من بين الجماهير - (يدفع عربة يد عليها نماذج سريالية تمثل أوروبا وأمريكا وأجزاء من مدافع وطائرات ومشانق) .

فرفور : روبايكيا ... روبايكيا ... كل حاجة قديمة للبيع ... مجد قديم للبيع ... عظمة قديمة للبيع ... أسياد قديمة للبيع . بيكيا . (١٠٠)

يدخل فرفور فى محاوره مع واحدة من الجمهور مستخدماً أسلوبه الساخر - وهذا أيضاً يعد محاولة من الكاتب لتأكيد فكرة كسر الإيهام فى هذا الجزء - ويلمح السيد "فرفور" ، فينادى عليه ، يجذ "فرفور" قد تغير ، فهو الآن يحدثه على قدم المساواة ، ويعامله على أساس ذلك .

السيد : إيه ده يا وله يا فرفور ... ألف سنة قاعد أدور عليك ... دول مش ألف ده يعجى خمستلاف منه .

فرفور : ده لسه فيه داء الكذب الرجل ده ... ده احنا ما بقلنا مش خمس دقائق سايبين بعض قدامكم .

السيد : وكنت فين يا فرفور ورحت فين ... وعملت إيه ؟

فرفور : فى الدنيا الواسعة بقى أعمل إيه

السيد : واشتغلت عند أسياد تانيين ؟

فرفور : كتير قوى قوى ، ماتعدش وكل واحد أنيل من الثانى (١٠١)

ومن الحوار السابق يمكن ملاحظة شيئين أولهما : الانتظار كبعد من أبعاد الفكرة المطروحة باعتبارها فكرة أزلية حيث لاسادة بدون فراير ولا فراير بدون سادة ،

والسادة لا يختلف أحدهم عن الآخر فكل واحد (أنيل من التاني) !!! وثانيهما : أن يوسف إدريس لا يفتأ يذكر المشاهدين أن ما يروونه تمثيلاً في تمثيل وهذا واضح من كلمات السيد وتعليقات فرفور عليها.

يقص السيد على فرفور ما حدث أثناء غيابه ، فأولاده : الإسكندر وتحتمس ونابليون وموسيليني وهتلر قد أنعشوا مهنته - تربي - وقتلوا ملايين البشر ، وأحدثوا رخاء هائلاً ، ولكنه كان متلافياً ، فقد أنفق جل ثروته ، وعاد أخيراً لسابق عهده بدون عمل أو على حد تعبيره (يامولاي كما خلقتي) . أما فرفور فقد أنجب الكثير من الأبناء ، ومعظم ذريته من عبيد التاريخ الثائرين : اسبارتكوس واخوته ، وعنتر بن شداد ، وكافور الاخشيدي ، وأبو زيد .. فيعلق السيد بأن أبناء زوجته الرومية قد اشبعوهم دفناً . وإعادة طرح الصراع بين السادة والعبيد بهذه الصورة يؤكد أزلية القضية المطروحة أو أزلية الصراع ، والرموز التي استخدمها الكاتب قوية الدلالة على ذلك ، نفس الشيء الذي قام به عبد الصبور في مسافر ليل ، حيث الراكب اسمه عبده وأبوه عبدالله وابنه الأكبر عباد ، وابنه الأصغر عباد وكلها مشتقة من العبودية ، أما محصل التذاكر فهو علوان بن الزهوان بن السلطان وإلى القانون في هذا الجزء من العالم وهو قطار الحياة وكلها تدل على السيطرة والتحكم . والتشابه بين القضيتين كبير .^(٩)

يقرر السيد و فرفور أن يعودا كما كانا ، ويريد السيد العودة لتمثيل الرواية من جديد كما كانت من قبل (السيد سيد والفرفور فرفور) ولكن " فرفور " يرفض ذلك ، إنه يريد الخلاص من التبعية بأية وسيلة . فرفور : ...أعمل فرفور ثاني ١٢ والله لما يقع فيها قتيل ؟ يا أخى ده إيه ده .. ضحك النوم .. ده كان زمان .

السيد : إيه الكلام ده يا فرفور .. أوع تكون اتجننت يا واد ولا حصلك حاجة .. هو أحنا بنجيب حاجة من عندنا (متناول الكتاب) ما الرواية أه ..

فرفور : بلا رواية بلا كلام فارغ .. رواية إيه اللي ماسكها لى زلة وكل ما أكلمك تقل لى الرواية .. ملعون أبو دى رواية ألف منه ميت ألف سنه وأنت زاللى بروايتك دى .. افحر يا فرفور انزل يا فرفور .. اردد يا فرفور .. ابنى يا فرفور .. اعي يا فرفور اتكسح يا فرفور أهرش لى ضهرى يا فرفور .. ملعون أبو الفرافير اللسى بالشكل ده ..

السيد : يا ولد احفظ أدبك عيب تقول كده قدامى .

فرفور : وملعون أبوك انت كمان ..

السيد : طيب أنا أخلى المؤلف ..

فرفور : وملعون أبو المؤلف راخر .. ده مؤلف إيه اللى مالف كل حاجة ضدى (١٠٢)
لقد ضاق فرفور بالانتظار، فهو منذ آلاف السنين لا يعمل إلا تابعاً للسادة ، عليه
أن يطيع الأوامر ولا يعترض، وهو الآن ينتظر الخلاص وفى ظل هذا الانتظار يحاول أن
يجد حلاً مناسبة لهذه القضية فيقرر أن يؤلف هو الرواية وكان المؤلف قد أختفى تماماً .

السيد : ما تتطق يا بجم انت وتقول نتصرف إزاي

فرفور : لا عندك ده كان زمان يا حبيبى .. دلوقت تقول لى يا بجم .. أقول لك ستين
ألف مليون بجم .. تفتح فى .. أحط صوابى فى حبابى عنيك .

السيد : ما كنت بعقلك يا واد وأدبك .. جرى لك إيه ؟

فرفور : كنت بخوفى وأنت الصادق .. إنما دلوقت أنا حر .. أنا خلاص أنا موش بنى
آدم .. أنا بنى نفسى .. الحمد لله .. ما عدليش مؤلف أجمل حاجة فى الدنيا
إنك تحس كده إنك مؤلف نفسك .. انك تقدر تعملها زى ما أنت عايز .

السيد : لا .. حيلك حيلك .. مؤلف نفسك ده إيه .. هى فرضى .. إذا كان المؤلف مشى
فالرواية إسه موجودة .. انت فاهم إيه ؟

فرفور : رواية من غير مؤلف وفقوات ولا تساوى عندى حاجة : (١٠٣)

يتمرد فرفور نهائياً على السيد ويرفض رفضاً تاماً أن يعود كما كان ويضرب عن
العمل، وتتدخل الزوجات .. زوجة السيد ويرفض رفضاً تاماً أن يعود كما كان ويضرب عن
تغيرت وأن تقسيم العالم إلى سادة ورفرافير قد انتهى مستشهدة من التاريخ ، وزوجة
الفرفور تحاول أن تقنعه بأن يقبل دوره القديم . (فرفور) مؤيدة كلامها بأمثلة شعبية يمكن
ملاحظة الانتظار من خلالها كبعد كبير من أبعاد الشخصية المصرية .

زوجة فرفور : بتقول إنه عاوز يشغلك فرفور .. وماله .. فيها إيه ؟

فرفور : فيه حاجات ماتفهميهاش .. فيها يا ستى ...

زوجة السيد : له حق يا أخى ..

زوجة فرفور : هى العين تعلا على الحاجب يا راجل انت .

زوجه السيد : الكلام ده كان زمان .. ايه اللي سيد وفرفور .

زوجه فرفور : ده حتى صوابك مش زى بعضها ..

زوجة السيد : متى استعبدتم الناس يا جوجو وقد ولدتهم ماماتهم أحراراً .. فوق لنفسك
بقي ..

زوجة فرفور : فيه ناس أسياد ضرورى وناس زيك كده .. ما ينفعوش إلا فراقير

زوجة السيد : ده ملك فرنسا قطعوا رقبتة وقالوا حرية وإخاء ومساواة.. ما تصحى
بقي (١٠٤)

وعلى هذا المنوال يدور الحوار بين فرفور وزوجته فى جانب وبين السيد وزوجته
فى جانب آخر وكل منهما تحاول إقناع الآخر بوجهة نظرها.. والانتظار بعد رئيس من
أبعاد الحوار السابق ، وهو فى بعض جوانبه لا يخلو من السلبية كما هو واضح من
الأمثلة الشعبية الواردة ، يؤكد هذه السلبية الحوار الآتى .

زوجة فرفور : وأهو كله شغل بناكل منه عيش .. وإذا ما اشتغلش ها نموت من الجوع.
زوجه السيد : يا للاقوام صالحه ..

زوجة فرفور : هم ليهم الدنيا يا فرفور .. واحنا لينا الآخرة .

زوجة السيد : شوف عايز ايه وخليه يعمله .. ما فيش أدوار .. شوفوا رواية ثانية ..

زوجة فرفور : فى الآخرة ح نبقى إحنا الأسياد وهم الفراقير بس المسألة عايزه شوية
صبر مش بيقولوا إن الله مع الصابرين .. أهو إحنا الصابرين دول ..
فراقير الدنيا وأسياد الآخرة .. اللي صبروا وقالوا .. إحنا الكسبانين .

زوجة السيد : خلاص يا جوجو خليك البادى .. يالا يا ماى سويتى دار لنج .

زوجة فرفور : إذا كان لك عند الكلب حاجة يا فرفور .. تقوله يا ايه .. ماتشاش (١٠٥)

يقرر السيد وفرفور أن يؤلفا رواية جديدة تقوم على المساواة بينهما (ما فيش
أسياد.. كل واحد سيد نفسه .. فرفور نفسه وسيد نفسه) ويعودا إلى العمل على هذا
الأساس ، وهذا أول حل يطرحه الكاتب للمناقشة ، ولكن هذه التجربة سرعان ما تفشل
وفرفور لا يزال يبحث عن حل .

السيد : وبعدين يا فرفور .. حانفضل نشغل كده ؟ عاجبك كده ؟

فرفور : أنا عندي كده أحسن مليون مرة من إني اشتغل لوحدى .. وأنت تسيد على ..

السيد : ما أحنا يا فرفور يا أخويا لازمنا حد يسيد علينا .

فرفور : لازمنا ليه .. مالوش لازمه أبداً .

السيد : على الأقل قول لنا تشتغل امتى ونبطل امتى .. (١٠٦)

يقترح فرفور أن يقلب الوضع أى يتحول هو إلى سيد ويتحول السيد إلى فرفور .
ولكن هذه التجربة أيضاً تفشل الأمر الذى يصيب فرفور بالفزع والحيرة ..

السيد : اعمل حسابك انت .. يا حتلا قيلنا حل تانى يا حانرجع للرواية .

فرفور : لا .. لا .. لا .. أنا فى عرضك .. لازم نلاقي حل .. لابد فيه حل .. وهو ده معقول يا ناس .. آمال إيه اللى بيقلولوا كل عقدة وليها ألف حلال .. أنا عايز حلال واحد .. واحد عنده حل .. أنا مخى يا جدعان وقف خلاص .. فلتت السنجة بتاعته .. وركن (للجمهور) حدش فيكم مخه شغال .. حلال ما فيش حلال .. ما فيش فيكو مؤلف .. مخرف حتى .. مافيش ؟ (١٠٧)

ويمكن تلاحظة الانتظار من خلال الحوار السابق وهو الانتظار الرئيس فى النص - إن صح التعبير - أو المرتبط بالفكرة الرئيسة فى العمل أو المشكلة المطروحة وهو انتظار فرفور وبحثه عن حل يخلصه من إفسار السيد، كما يمكن ملاحظة محاولة إدريس إشراك المتلقى فى البحث عن حل وهى سمة من سمات مسرح بيراندوللو و مسرح بيرخت - كما اشار البحث .

يأتى الحل على لسان أحد المشاهدين وهو أن يعمل دولة تعمل بدلاً منهما على أن يصبحا سيدين ، ويقوما امبراطورية فرفوريا العظمى ويكونا امبراطورين على قدم المساواة، ولكن التجربة أيضاً تفشل تماماً ، فلا بد أن يعمل أحدهما ويوجهه الآخر وهذا ما يرفضه فرفور ويرفض أى حل يقوم على هذا الأساس (هو ده حل يا رجل .. حاتحسبه على حل .. قال وتلك منين يا جحا ؟ جيت انت الدولة وأتايبها برضه فرفور وسيد ..) (١٠٨) . إن فرفور يطلب المساواة بين البشر .. هذه المساواة هى طريقه إلى الخلاص من التبعية .. فهو بالفطرة لا يعرف سوى قانون واحد يمكن أن ينظم العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان .

فرفور : قانون إنى زيك وإنك زى .. موإتنا لازم نخلي علاقتنا موش علاقه شغال بمشغل ولا مسئول بجماعة ، ولا فرفور بسيد ولا عالم بجاهل ، ولا قوى

بضعيف، قانون البشر يا عالم .. قانون التسع أشهر واللبن اللى كلنا رضعناه ،
القانون اللى حكم علينا كلنا واحنا صغيرين إننا نبل فرشتنا . القانون اللى بيخلصى
الاطفال كلهم اخوات لا فيهم سيد ولا فرفور .. قانون الطبيعة ، قانون الحيوانات
اللى لا أسد فيها سيد على أسد ، ولأغراب فرفور عندغراب .. (١٠٩)

تؤيد ذلك إحدى المشاهدات واسمها " مدام حرية " وتقرح أن يقيم الإنسان دولة
على أساس الحرية ، وبعد مناقشة قصيرة معها ، يتضح أنها مجرد حرية شكلية لانفع فيها
ولافائدة منها إذ لابد أن يعودا إلى نفس الفكرة السيادة والتبعية !! ويستمر انتظار فرفور
باحثاً عن حل، تتدخل زوجتا السيد وفرفور وقد ضاقتا بعدم عملهما ، فتطلبان منهما حلاً
سريعاً لمشكلة الطعام أولاً باعتبارها هى أهم المشكلات وثانياً يجب عليهما التسليم
لأمر الواقع ويتقبلان الحياة كباقي البشر !!

زوجة السيد : هو فيه أهم م الأكل ١٢ أهم من إننا نعيش .
فرفور : أيوه .. أهم من إننا نعيش إننا نعرف عايشين ليه . وأهم من ليه إننا نعرف
حانعيشها إزاي .

زوجة السيد : زى الناس ما هى عايشاها زى ما طول عمرهم عايشينها .
فرفور : وعارفه طول عايشينها إزى؟ فوق بعض .. بالطول كده ، كل واحد شاييل
الثانى .. كل سيد فوقه سيد وكل فرفور تحته فرفور .. (١١٠)

إن مأساة فرفور هى عدم وجود نظام (يرصنا جنب بعض بالعرض كده ١) ،
على أن الكاتب يخرج بالمشكلة عن نطاق الدعوة إلى المساواة بمذلولها الاجتماعى
والاخلاقى لتكتسب [طابعاً إنسانياً عاماً ، فتصبح هى مشكلة الإنسان ستمياً إلى أية بلد ..
خاضعاً لآى نظام. بل سرعان ما تكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة] (١١١).
فرفور : تاريخنا نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة
عايزة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات
قال إيه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال إيه الحرب
الباردة بين الشرق والغرب ، قال إيه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا
 وأمريكا وكله فرفور وسيد . مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور .
ليه وأنت سيد ليه ؟ (١١٢) .

تعد كلمات فرفور بمثابة المحاكمة للتاريخ والحضارة، ينهى يوسف إدريس هذه المحاكمة بإدانة المفكرين والفلاسفة -آباء التاريخ والحضارة الشرعيين- والذين لم تعد نظرياتهم ولا نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية غير مجدية وغير ناجعة في إيجاد الحل الذي يريده فرفور المساواة !! (الحق مش علينا، الحق على اللي ببشوفولنا... الفلاسفة بتوعنا والمفكرين .. حدش يجدعن ويفكر في حل) .

وتأتى وجهة النظر الأخرى على لسان زوجة السيد التى ترى أن الحياة لابد أن تستمر على أية صورة من الصور .. ولكن فرفور يؤكد عدم جدواها - الحياة - بصورتها التى لا تكاد تخلو من السيادة والتبعية فى جميع النظم والمذاهب ولذا يقرر الانتظار بحثاً عن حل ويطالب الجمهور بذلك .

فرفور : .. ما هو الذى ودانا فى داهية حكاية الحياة لازم تستمر دى .. لازم الجاموسة تفضل دايره فى الساقية، وعلشان تدور لازم يغموها وأكل العيش ياسيد هو الغما بتاعنا .. طول ما هو ورانا لاحانشوف نفسينا ولا حانعرف إحنا بئلف ليه يا اخوانا للحقونا بحل ، نظام برواية ، بأى حاجة .. (١١٢)

إن موقف فرفور طوال المسرحية ولاسيما الجزء الثانى هو موقف المنتظر الباحث عن حل والذي جرب أكثر من حل لكنه لم يعثر على الحل المناسب ، فیلجأ إلى المؤلف الذى تحول إلى ذرات فى داخل لفافة !! فيقرر كل من الفرفور والسيد العودة إلى الرواية القديمة ولكن السيد يرفض الاستمرار "انسدت نفسى خلاص" ويتدخل الجمهور ليصبح شريكاً كاملاً فى اللعبة ...

المتفرج ٤ : بقى تخلقولنا المشكلة وتجننونا بها .

المتفرج ٥ : وعايزين تجروا .

المتفرج ٤ : والله ما تنتقلوا إلا لما تشوفوا لنا حل .

المتفرجون جميعاً : عايزين حل ..

الزوجتان : عايزين شغل .

المتفرجون : حل ...

الزوجتان : شغل .

المتفرجون : حل أبدي ..

فرفور : واللى مش قادر على ده ولا ده يعمل ايه ؟! ياناس يا هو .. بقى
خمس مسميت ستميت عقل بكام ألف فكرة فى الثانية ، مفيش فكرة منهم
تخلصنا ..

السيد : ما تضحكش على نفسك يا فرفور .. دول زينا كده ايدك منهم
والأرض (١١٤)

والحوار السابق يعكس انتظار الجميع فرفور والسيد والمتفرجين ، الجميع يبحثون
عن حل لهذه المشكلة - مشكلة التبعية والسيادة - والانتظار هنا بدوره يعكس توتر
الشخص جميعاً .

يتدخل عامل الستار من أجل إنهاء اللعبة ، فقد أخذ فرفور والسيد وقتاً طويلاً ولا بد
من إنهاء المسرحية لأن " مراتى بصراحة بتولد الليلة ولازم أجرى الحقها بسرعة " .
ويقترح عليهما الانتحار وعندما يتراجعان ، فإنه يتولى شئقهما ، وعندما يموتان لا يحققان
المساواة التى كانا يحلمان بها ، فالموت يخيب أملهما ، فهما بعد أن ماتا وتحولوا إلى
ذرات ، وتحولت الذرات إلى الكترون وبروتون وأخذ الالكترون لأنه أخف يدور حول
البروتون دورات لانهائية .

السيد : انت بالذات اللي تلف حواليه ...

فرفور : وبالذات أنا ليه عشان فرفور يعنى .

السيد : لا . عشان أخف . القانون هنا إن الأخف يلف حوالين الأثقل فانت حاتلف حوالى .

فرفور : هو انت منين ما نروح تروح مطلع لى قانون .. دى ايه البلاوى دى

السيد : غصب عنك حاتلف .

فرفور : (وكأن يداً خفية تجذبه وترغمه على الحركة واللف حول السيد) الله الله الله ..

مش كده أمال .. طب أنا حا ألف لوحدى ما تقوم تلف معايا .

السيد : ياريت .. أنا غصب عنى واقف .. وانت غصب عنك حاتلف .. طول ما انت كده

لازم أفضل كده . (١١٥)

تنتهى المسرحية بدوران فرفور حول السيد منتظراً - حتى بعد موته - لحل
يخلصه من هذه التبعية التى فرضت عليه فرضاً ، ولم تصلح أى نظم أو قوانين بشرية -
على تنوعها - لتخليصه منها .. ولا يملك إلا أن يصرخ طالباً لمشكلته - ومشكلة
البشرية - الحل الملائم .

فرفور : أنا طنبب النبى ياهوه أنا تعبب يامولف يا أى مؤلف ... يساعم
يابتاع اللامعقول .. ياعالم .. يافرافير .. الحقوا أخوكم .. أنا صوتسى ابتندى
يتحاش .. شوفوا لنا حل .. حل ياناس .. حل ياهوه لافضل كده .. لازم فيه حل ..
النجدة .. أخوكم خلاص فرفر .. أنا فى عرضكم حل .. مش عشانى أنا ..
عشانكم أنتم .. دانا بمثل بس . (١١٦)

كانت كلمات فرفور السابقة هى آخر كلمات المسرحية .. وهى تعد دعوة من
الكاتب للبحث عن حل يحقق المساواة غير النظم والقوانين الكائنة ، وبإشراك المتلقى فى
القضية عن طريق الحوار المباشر بين الصالة (الجمهور) ومنصة التمثيل (الممثلون)
يدفع إلى المزيد من التفكير ، وكان الكاتب يؤكد - من خلال انتظار الحل الناجع لهذه
المشكلة - أن البحث عن الحل [هو دور الإنسان فى الحياة ، وعلى ذلك فإن بدا الكاتب
ساخطاً فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة وإن بدا غاضباً فليس غضبه على
الإنسان بل من أجل الإنسان] (١١٧) ولعله - من خلال هذه النهاية بل ومن خلال الانتظار
فى النص - يمكن ملاحظة الفارق بين انتظار جودو الذى لايتى وبين انتظار حل يمكن
أن يأتى ، وإذا كان فلاديمير واستراجوان قد حاولا الانتحار رفضاً للحياة ثم ترددا وتراجعا
واستأنفا حياتهما كما هى "شد سروالك " لـ "لحين وصول جودو - الله - الذى لايتى فإن
فرفور والسيد قد أقدما على الموت من أجل الإنسان فليس الحل فى الموت " الحياة من
غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل ... الحياة نفسها حل " جسايز ناقص إنما
الشطارة نكملة مش نلغيه " فالحياة لأبد لها من مشكلة حتى تكون ذات طعم ومذاق، وإن
المشكلة -مهما كانت - لأبد لها من حل لأن هذا هو دور الإنسان فى الحياة .. وهذا هو
الفارق بين حضارتين : حضارة روحية لها جذور تعتمد على العقيدة والفكر وحضارة
مادية تعاني من الفراغ الروحى .

٣ - ٦

فى عام ١٩٦٥ كتب رشاد رشدى مسرحية " اتفرج ياسلام " ، وقد كتب الكاتب فى
مقدمة العمل أنه استلهم من قراءة تاريخ مصر وعلى الأخص سندباد مصرى لحسين
فوزى ، وابن إياس والجبرتى .. وهى تدور حول واقع مصر التاريخى ومعاناة الشعب
المصرى تحت وطأة حكم الأجنبى ، وإن كان شعب مصر قد تحمل الكثير من المتاعب

والآلام سنين طويلة فليس هذا معناه أنه فقد الروح فقد كان بينى وينشئ ويدعم كيانه ويقويه متمسكاً بالقيمة الانسانية العليا وهى : " إن من يبيع نفسه لا يستطيع أن يستردها وكما تقول المسرحية : لم يبيع الشعب المصرى نفسه فى يوم من الأيام " ، وهذا التقديم يعد - من وجهة نظرى - خطأ درامياً حيث يخلق الكاتب رؤية مسبقة لدى المتلقى نفس الخطأ الذى وقع فيه الحكيم فى السلطان الحائر . وقد اختار رشاد رشدى لمسرحيته شكلاً مستمداً من الجذور الأصلية لمسرحنا ... جذور مسرح خيال الظل لما له من وظيفة تأثيرية على المتلقى، وخيال الظل عندما يعرض على المتلقى يجعله يشعر [إن لكل شخص مثلاً .. وتحت كل خيال حقيقة ، أى أن ما يقدم فى خيال الظل يخرج من الواقع - الحقيقة - ولكنه يأخذ الحس الجمالى فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الجمالى . ومن ثم لكل شخص (خيال - شخصية) - على هذا - رمز فكري ، وتكمن الحقيقة بمفهومها الأخلاقى ، تحت هذه الامثلة والشخص والرموز لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها ... كما أن التحوير الحادث فى نمط الشخصية يأتي من قبيل تكبير المثالب وتكبير المحامد لنبعد عن المذمة ونقترب من المحمده [(١١٨)]

ولذا فقد استغل رشاد رشدى خيال الظل لي طرح من خلاله القضية التى ألحت عليه، وهى العدل أو الدعوة إلى تحقيق العدالة الاجتماعية وكفاح الشعب من أجل تحقيقها ، ولذلك فقد تخفى رشاد رشدى - هرباً من الرقابة كما أشار البحث سابقاً - لاجئاً إلى عصر المماليك حتى يستطيع تناول قضية شائكة من قضايا المجتمع والسياسة فى ظل القوانين الصارمة التى فرضها صناع القرار - أصحاب السلطة - على الكتاب والمبدعين .

الحديث الدرامى فى " اتفرج يا سلام " يدور على مستويين : الأول مستوى خيال الظل والبابات التى يرويها سعيد بطل المسرحية ويمثلها أشخاص (عبد العال وأبو خاطر وزكية وغيرهم) ، والثانى : هو الواقع الذى تدور فيه الأحداث أى ، أن الكاتب قد استخدم المسرح داخل المسرح متأثراً بمنهج بيراندللو وجان كوكتو وجان أنوى ، فقد جعل رشاد رشدى من خيال الظل مسرحية داخل المسرحية ، فقد حاول خلق تحقيق المعادل الموضوعى من خلال أحداث العمل نفسه وموازنتها مع الرواى فى بابات خيال الظل ... لي طرح قضيته عن الواقع المتعثر الذى يعيش فيه المجتمع المعاصر ، وعلى هذا فإن المعادل الموضوعى يسير جنباً إلى جنب مع الواقع حتى يصل إلى نقطة متساوية فما يحدث على مستوى الخيال يحدث بصورة مماثلة فى الواقع .

يكشف الصراع عن نفسه منذ بداية العمل . فخط الصراع الرئيس هو الصراع بين السلطة متمثلة في "سليمان أغا" والى مصر وحاشيته وبين أفراد الشعب يمثلهم سعيد مؤلف بابات خيال الظل ومعة عبد العال وأبو خاطر ومجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة . يبدأ العمل فيرى سعيد واقفاً وحوله أبو خاطر وبعض الأشخاص كأنهم في بروفة مسرحية، عبد العال الحلاق في مكانه يحلق لأحد الزبائن، بمجرد أن يبدأ سعيد في الكلام عبد العال يترك الزبون ويخرج إلى الشارع يستمع إلى سعيد .

سعيد : اخرج يا سلام

كان ياما مكان

في سالف العصر والزمان

سلطان ابن سلطان

اسمه على كل لسان

وفي يوم من الأيام

كثر الحديث والكلام

قال الناس فيما قالوا

إن التاجر خالد بن النعمان

اختاره السلطان بن السلطان

عشان يكون شهندر التجار

إشاعات وإشاعات

في كل مكان وعلى كل لسان

عبد العال : (مقاطعاً) البابة الجديدة . حلوة يا سعيد مطلعها حلوة ...

سعيد : (وهو يفكر كمن يؤلف) الجوقة يا عبدالعال ... الجوقة قوام ...

عبد العال : (خارجاً يهرول) حالاً حالاً

الزبون : انت رايح فين يا عم ؟ وراسي راسي ؟

عبد العال : حالاً حالاً (يخرج)

(وفاء تتقدم من سعيد — قادمة من القهوة وتعطية منديلاً ثم تعود إلى القهوة) .

سعيد : (يتطلع إليها وهي تختفى ويناجي نفسه مخاطباً الجمهور) : وفاء جاريتي ...
اشتريتها من راجل يوناني كان أصلة بحار دفعت فيها ألف دينار
بقالها معايا النهاردة ثلاث سنين وثلاث أيام... لما اشتراها اليوناني النذل كان
عندها حداثر سنة النهاردة عندها تسعتاشر سنة - يعني قعدت معساه
خمس سنين ... ومعايا أنا ثلاثة بش يوم ما اشتريتها سألتها اسمك إيه ؟
قالت وفاء. قلت لها إيه نصيبك من اسمك ... ؟ قالت كله ... وفاء وفاء
لمين؟ لكن أنا اللي علمتها تعنى عمرها ماغنت له ... نسيمها إيه البابة
الجديدة.... ؟ (وقفة) الطيف بعبدك يارب ... لولا البابات كان عقلى طار .
(يدخل عبد العال وأبو خاطر والجوقة)

الجوقة : جاين ... جاين ... ورايحين ... ورايحين ... ورايحين .
سعيد : (ذاهباً إليهم) لحظة ... عبد العال ... انت تلعب دور التاجر خالد بن
النعمان ... وانت يابو خاطر تلعب القاضي وانت (للتخين) تلعب
السلطان ... وانت ابن السلطان .

الراجل الطويل : وأنا ؟

سعيد : الجلاب .

الرجل الطويل : (مستكراً) كل مرة جلاب ؟

سعيد : ضرورى .

الرجل الطويل : كل قصة فيها جلاب ؟

سعيد : ضرورى . (١١٩)

وأول ما يمكن ملاحظته من الحوار السابق أن الحدث يدور فى مستويين فى أرض
الواقع وفى بابات سعيد ، إضافة إلى أن خيال الظل بهذه الصورة وشغف الشعب به يعد
تنفيساً للكبت الذى كان يحياه الشعب فى هذا العصر ، ثم يمكن استشعار طبيعة الصراع
وتحديد أطرافه على مستوى الخيال وعلى مستوى الواقع ... تتضح هذه الأبعاد كلما
تطور الحدث على المستويين فى المسرحية ، كما تتضح إشارات الكاتب إلى خط صراع
داخلى يدور بين سعيد ونفسه حول وفاء جاريتة . كذلك يمكن ملاحظة أن لغة الحوار
تختلف ، فعند رواية البابة يستخدم سعيد النثر المسجوع القريب من إيقاع الشعر وهذه

اللغة تتناسب المضمون حيث إنه مستمد من العصر المملوكى الذى سادت فيه المحسنات اللفظية من سجع وطباق وجناس ومقابلة وكذلك تتناسب الشكل المستمد من مسرح خيال الظل الذى يعد السجع من أهم ملامحه.. يتخلى سعيد عن هذه الغنائية عندما يتحدث عن الواقع وهذه أيضاً سمة تؤكد المضمون المعاصر للعمل . والبحث عندما يقف أمام النص فهو يتتبع ظاهرة الانتظار فيه ومدى تأثيرها فى البناء الفنى .

فالظاهرة تمتد داخل النص ويمكن رصدها على مستوى الحدث فى الواقع وفى الخيال الأمر الذى يدفع إلى القول بأن الانتظار هو مفجر الصراع على جميع مستوياته وبكل شكوله داخل النص.

تتضح معالم الصراع عندما يبدأ سعيد ومن معه فى تمثيل حكاية (خالد بن النعمان) وبمجرد أن يبدأ يدخل المنادى معلناً بصوت جهورى ضخم هذا الإعلان .

المنادى : يأمر مولانا والى مصر سعادة سليمان أغا . ياناس يا هو ... ياناس يا هو ...
يأمر مولانا والى مصر سعادة سليمان أغا لا أحد يصنع خيال الظل أو مغانى عرب أو غير ذلك .. وكل من يخالف هذا يعرض نفسه للموت العلنى بالخازوق .. ياناس يا هو .. يا ناس يا هو ..

عبد العال : والله ما حد يستاهل الخازوق غير سليمان أغا ..

أبو خاطر : كلب ... نجس ...

عبد العال : فاكرو الناس خداميين أبوه :

الرجل الرفيع: والبلد عزبته .

امراة : كل حقة فيها وساخة .

الرجل السمين: ما بقاش فى ذمة .

أحد الرجال : ولا إيمان .

الشيخ خليل : (خارجاً من المحكمة وهو يجلس على الكرسى أمام باب المحكمة) ...

لا حاجة خالص .. كل حاجة انتهت من زمان ..

سعيد : (بصوت قوى به حزم وهذوء) لاما انتهيتهش ... لو كانت انتهت

ماكانش سليمان أغا يخاف من خيال الظل .

عبد العال : مذبوط أصلة جبان .

أبو المعاطي : (خارجاً من بيته مع أخيه سيد) ياناس وطوا صوتكم ... الحيطان لها ودان ...

عبد العال : الودان اللي بالك فيها لقطعها (بحركة الموس) .

أبو خاطر : وبالنعال نصلعها

أبو المعاطي : ... والله اتم حتودونا في داهية ... قوم بينا يا سيد يا اخويا تسرح السوق (١١٠)

وعلى هذا فأطراف الصراع قد تحددت ومعالـم الشخصـوص قد اتضحت ، وكذلك الانتظار يمكن رصد بدايته منذ الموقف السابق ، الشعب ينتظر الخلاص من سليمان أخصا ومن ظلمه ، وهو في التعبير عن سخطه يلجأ إلى خيال الظل الذي يعد الأداة التي تحرك مشاعر الشعب ضد الظلم ومن هنا تأتي [أهمية خيال الظل بالنسبة للدراما شكلاً ومضموناً ... فقد أدت أهمية الدور الذي لعبه خيال الظل في تحريك مشاعر المصريين إلى قرار الوالي سليمان أخصا بمنع خيال الظل منعاً باتاً مما يوضح لنا بدايات الصراع التي ستكون الشكل فالوالي يستخدم اسلحته الممثلة في سلطاته التشريعية والتنفيذية والقضائية في حين يواجهها الشعب بأداته الوحيدة في التعبير عن نفسه وهي مسرح خيال الظل ومن هنا تتولد شرارة الصراع وتمتد خيوطه عبر نسيج المسرحية] (١١١).

يبدأ سعيد بابتة عن خالد بن النعمان والبدء فيها متوقف على عدم وجود عساكر السلطان فالانتظار مستمر منذ بداية البابة وحتى نهايتها - مع نهاية المسرحية - حيث تبدأ المجموعة في تمثيل الأنوار وتبدأ الحكاية كما يرويها سعيد ثم تتوقف بمجرد ظهور عساكر السلطان ثم تتألف بعد انصرافهم وهكذا والذي يقوم بمراقبة الموقف هو "صبي القهوة" .

صبي القهوة : (يدخل مسرعاً) بالطيف ... بالطيف ...

سعيد : العساكر ..

صبي القهوة : اجعل كلامنا عليهم خفيف .

سعيد : ولع النور ... (كل أفراد الجوقة يبدأون الانصراف بسرعة) . (١١٢)

تحاك المؤامرات على التاجر خالد بن النعمان في الخيال ، كما تحاك على التاجر بكر رشوان وكلاهما لزيه ، الأول يحتال عليه رجال الوالي ويعزلونه من منصبة

(شاهبندر التجار) ، والثانى يتهمه رجال الوالى بأنه يغش فى الميزان يقص سعيد قصة خالد بن النعمان بينما تتم محاكمة السيد بكر رشوان فى المحكمه .. والمعادل الدرامى (خيال الظل) والمعادل الموضوعى ما يدور فى الواقع - وفى رأى - هذا ناتج عن تاثر رشاد رشدى بنظرية ت - س إليوت فى الفن والتى نادى بها رشاد رشدى فى كتابه ماهو الأدب ؟ والتى تقوم على أساس خلق معادل موضوعى لإحساس الكاتب حتى لايتسم العمل الفنى بالمباشرة، فالبلاغة [ليست فى صدق الإحساس أو فى صدق التعبير أوجمال الأسلوب أو إفصاحه عن شخصية الكاتب.... بل كما يقول إليوت: فى أن يخلق الكاتب معادلاً موضوعياً للإحساس الذى يرغب فى التعبير عنه] (١٢٣) .

يبدو انتظار الشخص فى النص من خلال خطوط الصراع الأخرى التى تتضح كلما تقدم خط الصراع الرئيس فى النص خطوة إلى الامام وأهم خطوط الصراع يمكن تحديدها فى النص كالاتى : خط الصراع المتمثل فى سعيد وجاريته وفاء ، وخط صراع آخر يتمثل فى وداد و خليل ، وخط صراع ثالث يتمثل فى المجاذيب ومعهم سيد وأبو المعاطى ضد الشرفاء من أبناء الشعب . وكل هذه الخطوط ترتبط بشكل أو بآخر بخط الصراع الرئيس فى العمل بين السلطة وبين الشعب سواء على مستوى الواقع أو على مستوى بآبات خيال الظل ، ويمثل الانتظار عاملاً مشتركاً بينهم يسهم فى دفع الصراع وتطوره ووصوله إلى نقطة الذروة على جميع مستوياته .

يعد سعيد بالصورة التى رسمها له الكاتب - الشاعر الذى يمثل روح الشعب وقدراته الفائقة على الثورة ضد الظلم.... ومن خلال علاقته بوفاء الجارية التى اشتراها من البحار اليونانى يبدو الصراع الداخلى فى نفس سعيد، فهو يحبها ولكن أشباح ماضيها مع البحار اليونانى تلاحقه ، فيصبح فى حيرة هل يبيعها ويتخلص منها ؟ أم يحتفظ بها ؟ الأمر الذى يدفع إلى القول بأن وفاء هى رمز لمصر التى تحررت من الاستعمار عندما هم سعيد بذلك وعبر عن حبها فقد حررها حبه دون أن يعلن ذلك صراحة، فالحب يعنى الحرية والكرامة ويتنافى مع القيود والعبودية فوفاء لم تكن تشعر بأية مشاعر عندما كانت فى قبضة الأجنبى ولكنها هنا مع سعيد ابن الشعب تغنى وتصنع المناويل لى يبيعها وبشئها ينفك ضائقته المالية، أو بمعنى أدق تعطيه من خيراتها حتى لا يبيعها ويبقى على الطرف الآخر - سعيد - أن يبادلها الحب !!!! وعلى هذا يبدو سعيد متردداً فى

بداية المسرحية يريد حسم الأمر وتبدو وفاء طوال المسرحية منتظرة تريد الحب الكامل، فهي تردد من حين لآخر " قد ايه الشوق جميل " .

سعيد : ثلاث مناديل فى يوم واحد ؟

وفاء : أيوه .

سعيد : عشان ايه ... خافه لحسن أبيعك ؟

وفاء : ما تقدرش .

سعيد : ما اقدرش ليه؟ انتى مش بتاعتى ؟ الجارية اللى اشتريتها بفلوسى وأقدر زى ما اشتريتها أبيعها فى أى وقت كان ؟

وفاء : كان زمان .

سعيد : كان زمان ؟

وفاء : أيوه عشان ... الجارية اللى بتتكلم عنها مش هى وفاء اللى واقفه قدامك دلوقتى ما فهمتش إن الجارية اللى اشتريتها بقت حرة ليها إرادة وليها كيان؟

سعيد : امتى حصل ده ؟

وفاء : من زمان من أول أيام حبنا وانت نفسك اللى عتقتها ...

سعيد : بس انا مش فاكرك إنى

وفاء : مش فاكرك لكن حصل يا حبيبى

سعيد : ضرورى كنت سكران ...

وفاء : طول السنين دول كنت سكران ؟

سعيد : يعنى ايه ؟

وفاء : يعنى يوم بعد يوم مع كل نظرة من عينيك ولمسه من إيدك عرفت الشوق والفرحة والألم .. وبالشكل ده بقالى كيان واتحررت من العدم

سعيد : وعشان كدة ما قدرش أبيعك ؟

وفاء : لا انت ولا أى إنسان (١١٤)

الحوار السابق يؤكد تفسير الرمز داخل العمل (سعيد - وفاء) هذا هو خط الصراع الأول الذى يمثل الانتظار بعداً من أبعاده الأساسية داخل العمل يسير جنباً إلى جنب مع خط الصراع الرئيسى فالعلاقة بينهما وطيدة وهذا ما سوف يتضح بعد ذلك .

أما الخط الثاني خط وداد و خليل ، فقد أحببت وداد الشيخ خليل ولكنها فجأة تحولت عنه وعملت "غازية" ثم عادت ثانية تطلب وده من جديد فهامى تنتظر وهما هو يرفض دون أن يعرف السبب الذى من أجله باعت نفسها ، يتضح هذا السبب قبل النهاية بقليل فقد اغتصبت منذ ثلاث عشرة سنة لظلت هائمة وآثرت العمل (كغازية) عن العودة إلى خليل، وانتظار وداد طوال ثلاث عشر سنة قد يكون له دلالة -يمثلها الرقم - فالعمل مكتوب فى ١٩٦٥م ، فقد يريد الكاتب أن يقول : إن الحرية قد اغتصبت فى مصر منذ ١٩٥٢م عام الثورة - وهى الآن مجسدة فى شخصية وداد التى تهيم على وجهها لا تجسد من ينصفها فترى طوال المسرحية تردد (يا مسلمين يا أهل الله عاشق على باب الله يا مسلمين يا أسياى ما تكروش ودادى) (وصل الحبيب كان منى قريب واليوم بعد وصبحت غريب) .

الشيخ خليل : كل يوم وكل ساعة يبيعوا أنفسهم واحد ورا التالى وواحدة

عبدالعال : (مفاجئا الشيخ خليل) واحدة ؟ واحدة مين يا شيخ خليل ؟

الشيخ خليل : عبد العال

عبد العال : انت لسه مش عاوزه تقول لى على اللى حصل .

الشيخ خليل : اللى حصل حصل

صوت وداد : يا مسلمين يا أسياى ما تكروش ودادى

عبد العال : يا شيخ خليل البنت طول عمرها بتحبك

خليل : تقوم تعمل غازية. غازية يا أبو خاطر؟ لية انا كنت عملت فيها ايه عشان تعمل كدة ؟

وداد : ليه يا حبيبى بيزيد صدودك وفين كلامك وفين عهدك .

عبد العال : لا حول ولا قوة إلا بالله

وداد : حبيت وكان لى على عالجبين

مكتوب لى احبة من زمان

ايه العمل يا منصفين

أدى اللى صار وأدى اللى كان .

عبد العال : ايه يا وداد اية اللى خلاكى تعملى .

وداد : غازية ؟ الى مكتوب على الجبين يا مسلمين يا أهل الله عاشق على باب
الله (١٢٥)

ينتهي انتظار وداد وتعود إلى خليل بعد ان تكشف (الخالة ابتسام) الحقيقة له قبل
نهاية المسرحية ... فما هو يعفو عنها وما هي تغنى بين أحضانه .

وداد : (تغنى) قادر ربك

يلهم قلبك

يرجع حبك

من غير هواك

ما أقدرش أعيش

خليل : والدنيا من غيرك ما تساويش

وداد : أنا مش قادرة أصدق

خليل : وليه ما تصدقيش ؟

وداد : لكن مش أنا برضه الغازية

والانت نسيت ؟

خليل : كل شيء ممكن يتنسى

إلا حبك ما يتنسيش ..

وداد : ويا خليل حصل كمان ..

خليل : عارف اللي كان حصل .

بس اللي كان كان (١٢٦).

أما خط الصراع الثالث " المجاذيب وسيد وأبو المعاطي " فهو أيضاً يرتبط بخط
الصراع الرئيس في النص .. فالسلطان سليمان أغا يجب الدراويش والمجاذيب ولذا قد
تحول بعض الناس إلى مجاذيب إرضاء لنزعتهم ورغبة منهم في الحصول على الأموال
من الأغا الظالم دفعهم إلى ذلك ضيق ذات اليد ، والبعض منهم دفعه حبه للانتهازية وعلى
هذا فهم منتظرون رغم أنوفهم - إن صح التعبير - وهم كما يظهرهم الكاتب يفتقدون
للوعى السياسى بقضيتهم الرئيسة عاملين بالحكمة القائلة [اللي يجوز أمنا نقول له يا عمنا]
ولا عجب إذن ان يدوا [يا خفي الألف... نجنا مما نخاف] وهم معادل موضوعى

لما يدور على مستوى خيال الظل ، فهم هؤلاء المؤيدون لخالد بن النعمان وهم الذين أيدوا التاجر رضوان بعد ذلك .

أما أبو المعاطى الجشع الطماع فهو فى سبيل المكاسب المادية وانتظاراً للمزيد منها يغرى أخاه سيد بأن يتملق السلطان فيصنع من نفسه مَجْذُوباً لكى يمنحه السلطان راتباً. وحينما يبدأ سيد (العبيط) فى هذه اللعبة ينقلب الأمر إلى جد فيحبسه أخوه فى حجرة مظلمة ويصنع منه شيخاً ذا ضريح يزار ويتبرك به وتقدم إليه النذور نظير تنبؤات يوهمهم بها أبو المعاطى - ولعمل الانتظار واضح فى هذا العمل الذى يقوم به أبو المعاطى وسيد- ويصبح سيد فى هذا السجن الذى صنعه له أخوة شبيهاً بالفرس شهاب الذى يريد تخطيط الاسوار فى رحله خارج السور للكاتب نفسه ، وها هو سيد ينتظر التحرر من قيود السجن التى فرضها عليه أخوه وأذلقه الأمرين ، وكما كان مصير الفرس شهاب القتل كذلك كان مصير "سيد" بعد الخروج من السجن ... فقد خرج محطماً بعد أن باع نفسه للسلطان ولا عجب بعد ذلك أن يردد طوال المسرحية [أنا حمار أنا حمار كبير] .

هذه هى خطوط الصراع التى ترتبط جميعها بخط الصراع الرئيس فى العمل وعلى الرغم من أن هذا الارتباط يختلف فى درجته من خط إلى آخر حسب أهميته فى دفع الصراع الرئيس نحو الذروة بيد أن الانتظار يمثل العامل المشترك فى أبعاد كل خط من خطوط الصراع السابقة .

ويبقى تتبع الانتظار على مستوى خط الصراع العام على مستوى الواقع - السلطة والشعب - وعلى خيال الظل - خالد بن النعمان والسلطان - وتتبعه أيضاً على مستوى خط الصراع الخاص - سعيد ووفاء - وأثره فى دفع الصراع على المستويين العام والخاص .

يسير خط الصراع على المستوى العام والخاص جنباً إلى جنب تربط بينهم الأحداث الفرعية الدقيقة ، فسعيد يتنازل عن وفاء ويبيعها لأبى المعاطى ، ولذلك فإن الندم يظل يلاحقه طوال المسرحية حتى يشتريها ويستردّها مرة أخرى بعد أن يضطر أبو المعاطى إلى بيعها خوفاً من أن يختطفها الشحاذون فى ثورتهم ضد النظام القائم والذين يعدون أباً المعاطى أحد مظاهر هذا النظام الفاسد بما تتطوى عليه نفسه من شجع واستغلال وهذا هو الرباط الوثيق بين الصراع على مستوييه العام والخاص فلو كان [سعيد يدافع عن روح الشعب فقط ويحاول استردادها من خلال قيامه بمسرح خيال الظل لكان

داعية فقط إلى قضية تهمة كما تهم الآخرين بنفس المستوى ، وبذلك يتحول سعيد إلى نمط أو إلى أى إنسان ليس له مميزات الخاصة وحياته الذاتية وصراعه النفسى النابع من ظروفه المحيطة به ... ولكن نظراً لأنه يحاول استرداد وفاء أمل حياته الكريمة فقد أصبحت القضية شخصية بالنسبة له . من هنا كانت منطقية الدافع الذى يدفعه إلى الدفاع عن قضية مصر واسترداد حقها المغتصب [(١٢٧)] .

يبدو الانتظار واضحاً فى خطى الصراع العام والخاص فى اطار خط الصراع العام يكمل سعيد حكاية خالد بن النعمان ، فالسلطان لم يعينه شهندر التجار ، وكانت النتيجة أن الرواج الذى أصاب تجارته عندما رشحه السلطان انتقل إلى التاجر رضوان بن رضوان الذى عينه السلطان شهندر للتجار ، وتتكرر نفس التعليقات - من نفس الناس - من ثناء ومدح على رضوان ومن شتائم على خالد بن النعمان لمجرد أن السلطان قد اختار رضوان !! فالشعب فى حكاية ابن النعمان قد باع نفسه للسلطان ، يتوقف سعيد عن الحكاية عندما يدخل عساكر الوالى ، فيتحول الحدث إلى أرض الواقع -المعادل الموضوعى- حيث يكمل الشيخ خليل وصف قضية بكر رشوان والى تنتهى محاكمته بالبراءة ، ولكن عساكر الوالى يقبضون عليه بأمر الوالى ... وهنا تكتمل المقارنة بين شعب حكاية ابن النعمان على مستوى خيال الظل ، والشعب على مستوى الواقع .

وعلى الرغم من أن بكر رشوان مغضوب عليه من قبل الوالى سليمان أغا بيد أن أهالى الحى يغضبون لهذه الإهانة التى لحقت أحد أفراد الشرفاء ، ويقف القاضى عثمان حمزة موقفاً صلباً فى هذه القضية يتردد صوت وفاء من حين لآخر (قد إيه الشوق جميل مهما كان الليل طويل) فى المشهد الثانى من الفصل الأول يعلن القاضى عثمان حمزة تعطيل المحاكم -العدالة- ويرفض أن تهان حرمتها بهذه الصورة من قبل الوالى وعلى هذا فهو ينتظر تحقيق العدالة ويتخذ رد فعل إيجابى متجهاً إلى الوالى فى بادئ الأمر ، ثم يعلن تعطيل العدالة بعد أن رفض الوالى وجهة نظره .

مسلم : إيه يا ترى اللى بين الوالى وبين السيد بكر رشوان ؟
عثمان حمزة : مش مهم اللى بينهم ... المهم أن السيد بكر رشوان برئ وأنه مش من حق الوالى أو أى إنسان أن يدين شخص برئ ...

- مسلم : كلام سليم بس احنا في ايدينا ايه نعمله ؟
- عثمان : في ايدينا نمنع الظلم مش ده مهمتنا كقضاء ؟
- مسلم : مهمتنا اننا نحكم بالعدل وانت حكمت بالعدل
- عثمان : يعنى مهمتى انتهت
- مسلم : أعتقد .
- عثمان : لا يا شيخ مسلم .. السكوت على الظلم ظلم .. والقاضى اللى يرضى بالظلم ما يستحقش في نظري انه يبقى قاضى لأنه يبقى تخلى عن الأمانه اللى في عنقه تجاه الله والناس .
- مسلم : الناس ؟ ما هي الناس اللى بتسكت على الظلم .. ومش بس بتسكت بترضى بيه ... يعمل ايه القاضى ؟
- عثمان : الناس بتسكت على الظلم مجبرة مش راضية
- مسلم : الناس راضية .. راضية بكل شيء وبأى شيء النهارده عثمان يعيشوا .. عثمان ينفدوا بجلدهم ..
- عثمان : في المظاهر بس لكن في الباطن .
- مسلم : ظاهر ايه وباطن ايه يامولانا الناس بقت تبيع نفسها لانفسه الأسباب
- عثمان : مافيش حد في البلد دى باع نفسه في يوم من الايام
- مسلم : يا مولانا بيبيعوا أكبر نعمة اداها الله للإنسان بيبيعوا عقولهم ويعملوا مجاذيب عثمان بيسطوا الوالى
- عثمان : بيضحكوا على عقله زى العادة أنا اتخذت قرارى وحنفذه إذا الوالى تمسك بقراره (١٢٨).

ومن الجوار السابق يفهم أن العدالة غائبة على مستوى الواقع كما غابت على مستوى خيال الظل ، وفي ظل غياب العدالة ينقسم الناس بين مؤيد ومعارض على مستوى الواقع بينما كان موقفهم واحداً على مستوى خيال الظل وكذلك يفهم أن عثمان حمزة كرجل شريف من رجال القضاء يحاول تحقيق العدالة متخذاً في سبيل ذلك كل القرارات التى من الممكن أن تحقق العدل مفسراً تحول بعض الناس إلى مجاذيب من أجل إرضاء

الوالى بأنه نوع من أنواع الكفاح ضد الوالى !! وعلى هذا فانتظار تحقيق العدل انتظار ايجابى . يؤكد ذلك قراره باخلاق المحاكم لأنها لا تودى دورها .

حمزة : ما دام الوالى مش معترف بالقانون يبقى بحكم من غير قانون

مسلم : بس قفل المحاكم مش حيمنع الظلم

حمزة : أبوه لكن الناس حتبقى عارفه إنه ظلم إنما نوهم الناس بأن العدالة موجودة

.. وهى فى الحقيقة معطلة زى ما هو حاصل دلوقتى .. ده معناه إننا

(متردد)

مسلم : (مقاطعاً) بنغشهم ؟

حمزة : بنقتلهم .. لأنه ما فيش أخطر من أن يقع الظلم ويتوهم الناس إنه عدل ..

بالشكل ده تختل القيم وتضيع وبسرى السم فى جسم الأمة ويمرض ويموت ..

خليل : (قادمًا من المحكمة) مولانا .. المحكمة مليانة ..

حمزة : قل للناس يروحوا ..

خليل : يروحوا .

حمزة : أبوه ..

خليل : وييجوا بكره الصبح ؟

حمزة : لا .. ما يجوش تانى .. المحكمة مقفولة .. معطلة .

خليل : معطلة ؟

حمزة : أبوه معطلة لأجل غير مسمى ..

مسلم : مولانا أنا بقول ننتظر نشوف الوالى حيصلا ايه تانى ؟ مش جايز .

حمزة : غرضك نقبل الظلم المرة دى ؟

مسلم : ماهى مرة ..

حمزة : يعنى نتنازل عن العدالة ..

مسلم : المرة دى معلش

حمزة : اللى يتنازل مرة يتنازل على طول .. ما حدش يا شيخ مسلم يبيع ويقدر يحتفظ

باللى باعه .. ما دام باع يبقى باع .. السلام عليكم (١١٩) .

ويبدو الانتظار واضحاً في الحوار السابق ، انتظار حمزة وانتظار الناس وانتظار مسلم الذي يمكن أن يفسر بأنه انتظار سلبي (ماهي مرة .. المرة دي معلش .. ننتظر الوالى ..) وفي الوقت الذي تعطل فيه المحاكم ويضيع العدل يبيع سعيد وفاء إلى أبي المعاطي " بعقد بيع بدون قيد ولا شرط .. لتصبح وفاء منتظرة للخلاص بعد أن عم الظلام المكان حولها .

وفاء : أنا قلت لك ما تقدرش تبيعنى ..

كاتب العقود : ما قلت لك باعك وقبض الثمن (يشدها) تعالى .

وفاء : (تخلص يدها من يده) انتظر (كأنها تحلم) الدنيا ضلّمة حوالى .. والطريق ضيق بين الصخور (بيأس وعصبية وشقاء .. صمت قصير كأنها تستجمع أفكارها ومشاعرها وبثون جديد به سعادة وراحة) لكن قدام عينى .. فى كل خطوة فيه نور . نور .. وسعيد ماسك إيدى .. والطريق طويل .. والليل جميل مشى سعيد .. راح بعيد .. وأنا ماشية وحدى بين الصخور .. لكن خطوة بخطوة شايفاه قدام عينى . النور . (صمت) وسعيد بعيد والدنيا ليل (صمت) والشوق فى قلبى .. قد إيه الشوق جميل .. مهما كان الليل طويل .

سعيد : (يصرخ) وفاء .. وفاء

كاتب العقود : انت بعث خلاص يا شيخ سعيد .. ومادام بعث تبقى بعث . (١٣٠)

الانتظار في الحوار السابق واضح تماماً ، تظل وفاء تردد نفس الكلمات التى تسدل على انتظارها للخلاص حتى قرب النهاية عندما يستردها سعيد مرة أخرى ، وفى رحلة انتظارها تظل معذبة تحت وطأة حكم " أبو المعاطي " الذى يجبرها على الغناء من أجل الحصول على المزيد من النقود !!

أما سعيد فيظل معذباً أيضاً فى رحلة انتظاره لعودتها ولا يجد لنفسه سوى الهروب إلى عالم خيال الظل الذى يصنعه بنفسه ، ولكنه لا يفتأ يردد ومن حين إلى آخر (آه يا وفاء .. يشدنى إليك حب عظيم .. ويفصلنى عنك حزن أليم .. رحمتك يا رحيم) . يزداد جور الوالى ويمعن ظلماً فى الناس .

المنادى : يا ناس ياهو .. اسمعوا وعو (طبلة) الفلاح حسين الجيار خالف الأوامر

السنية (طبلة) وزرع فى أرضه بالمنوفيه ثلاث تشبار خيار (طبلة)

ولما كان زرع الخيار

بأمر مولانا ممنوع (طبلة)

حكم على حسين الجيار

بالعطش والجوع

لمدة ما تقلش عن جمعيتين (طبلة)

ومش بس كده - قطعوا ايديه الاتنين (طبلة)

وفقعوا له عين (طبلة)

وسابوا له عين وأهو ماشى قدامكم .

رجل ورا ورجل قدام (طبلة)

عبرة لمن يخالف أوامر الحكام . (١٢١)

وعلى الرغم من الظلم والجور الواقع على الشعب - من خلال ما حدث لحسين

الجيار - فإن الشعب يقاوم الظلم مقاومة لا تهدأ ، فهام يزرعون الخيار فى كل مكان

غير ممثلين لأحكام الوالى التعسفية باستثناء " سيد " وأخيه " أبو المعاطى " اللذان داهنا

الوالى - كما أشرت - رغبة فى الحصول على أمواله وذهب به وانتظار الشعب

للخلاص مستمر .

أما على مستوى خيال الظل ، تصل مقاطعة الناس لخالد بن النعمان مداها ، فيهم

على وجهه فى الطرقات يستوقف الناس محاولاً الدفاع عن نفسه ، ولكن لا أحد يصدق

ويتحاشاه الجميع - حتى الشحاذ يرفض أن يأخذ منه الصدقة !! وحتى زوجته ترسل إلى

أهلها لكى يأخذوها من عنده !! وانتظار خالد بن النعمان أيضاً مستمر .

يعين الوالى أخاه " إيواظ بك " قاضياً للقضاة بدلاً من عثمان حمزة الذى اعتزل

ويصل " إيواظ بك " وبمجرد دخوله المحكمة يصدر فرماناً بإلغاء المذاهب الأربعة !!

وعزل جميع القضاة المصريين من مناصبهم ... !! وتأتى أحكامه مناقضة تماماً للشرع

والدين فيتحول المظلوم إلى ظالم والظالم إلى مظلوم !! وفى هذا تعميق للقهر من قبل

السلطة للشعب المظلوم ... فى ذات الوقت يعانى سعيد من نتائج بيعه لوفاء بها هو ينفق

أمواله في شراء الجوارى باحثاً عن صورة وفاء فيهن ولكن أمله يخبى ، فيستدين ويكرر المحاولة ولكن دون جدوى وعلى هذا فانتظاره أيضاً مستمر .

ومرة أخرى على مستوى خيال الظل فإن خالد بن النعمان قد ضاق الوحدة والعزلة المفروضة عليه ، فقرر أن يرخص بضاعته ويفتح الدكان * ولكن باقى التجار مازالوا بالسلطان حتى أرسل جنده يغلزون دكانه ، وعندما حاول مقابلة السلطان اتهمه الحراس بالجنون .. ويؤكد الناس هذه الاتهامات ، فيجد خالد بن النعمان نفسه طريداً فيهرب إلى مكان مهجور (وبعد قلبه ما كان بحب الناس عمران أصبح يخاف منهم) ولذلك قرر أن يبنى سوراً عالياً يعزله عن هؤلاء الناس .. وكان خوفه من الناس سبباً فى قتله لابن السلطان - عن غير عمد فهو لا يعرفه - وراح يصرخ معترفاً بأنه هو القاتل - خوفاً من أن يؤخذ أحد الأبرياء بجريسته - ولكن أحداً من الناس لم يصدقوه ويعتبروه مجنوناً وأخذت قوات السلطان ورجاله يقبضون على الأبرياء .

وعلى مستوى الواقع يتأثر عبد العال الحلاق بدور خالد بن النعمان ، فينتقم من الوالى عن طريق قتل " ايواظ بك " الذى حكم على إخوانه الخبازين بالإعدام ، وراح يصرخ " أنا الى قتلته .. أنا الى قتلته " ، ولكن كما فعل الناس مع خالد بن النعمان يفعلون مع عبد العال فلا يصدقون.. ويقبض عساكر السلطان على التجار والأعيان ، وهنا يصل الصراع إلى ذروته على مستوى الواقع والخيال فى آن واحد ومحرك الصراع هو الانتظار على المستويين . !! انتظار الخلاص:

يهيم عبد العال على وجهه يشحذ .. والوالى يمعن فى الناس ظلماً فيقبض على المشايخ والقضاة ويصدر قرراً بحظر التجول من الصباح حتى الغروب !! وذلك كي يقبض على الناس فى دورهم ويستولى على أموالهم من أجل أن يدفع الضرائب المضاعفة التى فرضها السلطان .

أبو خاطر : عساكر الوالى قبضوا على عثمان حمزه .

خليل : يادى المصيبة ؟

عبد العال : إيه السبب .

أبو خاطر : بقى الوالى كان بيعت له رسول علشان يقول أنه ضرورى أن يرجع للقضا .

عبد العال : عثمان حمزة ؟

خليل : وبعدين ؟

أبو خاطر : ولا بعدين ولا قبلين ، عثمان حمزة رفض يرجع للقضا من جديد قاموا حطوا
فى ايديه الحديد .

خليل : وفى الأزهر عملوا إيه ؟ قعدوا ساكتين ؟

أبو خاطر : المجاورين خرجوا فى الشوارع

تأيرين

والجوامع

المشايع أمروا بقلها

وفى الأزهر نفسه ما فيش .

دروس ولا صلاة ..

خليل : (تأثراً) لا إله إلا الله

كل شيء له نهاية

والصبر له حدود . (١٣٢)

ويمكن ملاحظه الانتظار بشكل أو بآخر من خلال الحوار السابق ، ولما ضاق
الوالى ذرعاً بالناس أصدر هذا فرمان إمعاناً فى الظلم والقهر ويأتى التعليق المباشر عليه
بمثابة رد فعل الناس الذى لا يخلو من الانتظار بشكل أو بآخر .

المنادى : يا ناس ياهو .. يا ناس ياهو .. بأمر والى مصر مسعادة سليمان أغا .. يا ناس
ياهو يا ناس يا هو .. كل من عنده جوارى أو عبيد أو طير أو حيوان أو أوانى
نحاس عليه أن يسلم ربعها بالتمام والكمال إلى بيت المال .. وكل من يخالف
هذا الامر ينقبض عليه ويتشنق فى الحال يا ناس ياهو ..

(يدخل موكب الشحاتين مباشرة وعلى رأسهم أبو حداية)

الجميع : إحنا الشحاتين

جعانين وعطشانين

حافيين وعريانين

غلابه ومساكين

عاوزين ومش لاقين

عاوزين ومش لاقين

أبو حداية : حسته الله يا أسيادى .

رجل ١ : طائب من الله ولا يكثر على الله .

رجل ٢ : عشانا عليك يا رب .

رجل ٣ : حى .. حى .. حى ..

رجل ٤ : يا سلمين يا أهل الله .

رجل ٥ : يا منصفين .. يا منصفين ..

الجميع : إحنا الشحاتين ! (١٣٣)

ولما ضاق الأمر على " أبو المعاطى " - بسبب قرار الوالى أخذ ربع الجوارى والاموال - قرر الجميع أن يبيع وفاء !! فيشتريها سعيد بضعف الثمن الذى باعها به ولكن عقد " أبو المعاطى " فى البيع كان مشروطاً بأن (ضرورى أكون موجود كل ما تغنى) !! الأمر الذى يعيد إلى الأذهان مسمار جحا .. وهذا يعنى أنه قد فقد حريره معها مدام قد باعها .

أبو المعاطى : انت فاكر علشان رجعتها

تبقى كأنك عمرك ما بعته ؟

عبد العال : لاحول ولا قوة إلا بالله ..

أبو المعاطى : طول الشهور دى ساكته ..

ولا يوم سمعتها

التهارده حتغنى وتغنى

لسيدها وحبيب قلبها

وأنا حاسمها

راسي براسه . (١٣٤)

فى الوقت الذى يسترد فيه سعيد وفاء ، يتم الإفراج عن الشيخ عثمان حمزة بعد المظاهرات التى عمت البلاد والشحاذين الذين جابوا الشوارع - معلنيين عن ضيق ذات اليد كلون من ألوان المقاومة ضد الوالى - فكان إفراج الوالى عن الشيخ عثمان حمزة من أجل تهدئة الناس لأنهم يسمعون كلامه ويطيعونه ويحترمونه ، ولكن الشيخ عثمان حمزة يرفض الرجوع الى منصبه ، حتى بعد عزل الوالى التركى .

- مسلم : الحمد لله على السلامه .. الوالى عزله السلطان .
- عثمان حمزة : شيء جميل .
- ويكا : يا ميت حلاوة يا جديعان ..
- مسلم : إن شاء الله امتى بقا ؟
- حمزة : امتى إيه ؟
- مسلم : نفتح المحاكم ونرجع للقضا ؟
- حمزة : لسه بدرى يا شيخ مسلم ..
- مسلم : بدرى إيه ؟ هو الوالى مش خلاص عزله السلطان ؟
- حمزة : دا صحيح .. وهيعين بداله والى جديد مش كده ؟
- مسلم : طبعا بيقولوا الأغا عثمان ..
- حمزة : عثمان وألا سليمان .. إيه الفرق ؟
- مسلم : تقصد إيه يا مولانا ؟
- حمزة : أقصد إن طول ما على البلد دى والى من غير أهلها .. والى تركي غريب عنها العدالة حتفضل معطلة ...
- مسلم : دا اسمه كلام ؟ بقى معقول أن السلطان حيولى على البلد دى واحد من أهلها والله ولا فى المنام .
- حمزة : أنا مقلتش يا شيخ مسلم إن السلطان حيعين على البلد دى واحد من أهلها .. أنا أقصد البلد نفسها . الشعب .
- مسلم : الشعب ؟

حمزة : أيوه الشعب اللى ماباعش نفسه فى يوم من الأيام ؟ (١٢٥)

الحوار السابق يمثل نهايه الصراع بين السلطه والشعب على مستوى الواقع ، كما يمكن من خلاله رصد الانتظار حيث إن الصراع لم ينته بعد طالما أن هناك حاكماً أجنبياً يتحكم فى مقدرات البلاد فلا فرق بين وال ووال ما دام السلطان موجوداً ومن ثم فإن العدالة ستظل معطلة.. والحل الوحيد هو الانتظار مع مواصلة الكفاح حتى يتم تخليص البلاد نهائياً من الأجنبى !! وقد يكون هناك تشابه بين وجهة نظر الشيخ حمزة فى الاستقلال وبين موقف سعيد من وفاء ، فكما أن البلاد لم تتل استقلالها التام كذلك لم

تحصل وفاء على حريتها التامة في ظل وجود شرط " أبو المعاطي " الذي يماثل وضع
السلطان على مستوى الصراع العام والفكرة التي يؤكد عليها رشاد رشدي من خلال
الصراعين (أن الشعب لم يبيع نفسه في يوم من الأيام) ! أما على مستوى خيال الظل فإن
الأمر ينتهي بخالد بن النعمان إلى العزلة وراء السور وقد سجن نفسه حتى مات ، وتحول
ذلك السجن الى ضريح يتبرك به الأهالي وإن كان السلطان لا يزال يمعن فيهم قتلاً حتى
الصبيبة لم ينجوا من القتل ... وتنتهي البابة - بابة خالد بن النعمان على لسان سعيد .

سعيد : وشنق بالشكل ده

ثلاث أربع الرجال

ما عجبوش الحال

فأمر بأن كل مولود

صبي ينقتل

في الحال :

صارت الناس تبكي

وتلطم خدودها

وتقول

دا حرام .. دا حرام

لكن إيه الفائدة

ما خلاص باعو أنفسهم من زمان

لمولاهم وربهم السلطان

واتعظوا يا إخوان .. (١٣٦)

نفس الفكرة التي يريد الكاتب تأكيدها .. ولكن هنا عن طريق التضاد .. فهو يريد
أن يقول إن الشعب - على مستوى قصة خيال الظل - قد باع نفسه للسلطان وخان خالده
بن النعمان ومن أجل ذلك استشرى الظلم وانتشر .. أما على مستوى الواقع لم يبيع نفسه
فكان انتصاره على الوالي فعزله السلطان .. وإن كان هذا الانتصار مؤقتاً لحين تحقيق
الانتصار الأكبر وهو عزل السلطان نفسه وتعيين والي باختيار الشعب عندها فقط متحقق
العدالة ويرفع الظلم عن أبناء الشعب .. ولكي يتحقق هذا ، على الشعب أن ينتظر ولكن

بشرط أن يواصل الكفاح ولا يبيع نفسه لأحد مهما كان . كل ذلك طرحه رشاد رشدي من خلال المعادل الدرامي والمعادل الموضوعي وامتزاجهما في نسيج واحد مستخدماً أشكال الفرجة الشعبية .

٣ - ٧

عند تناول ظاهرة الانتظار في الأعمال المستمدة من التراث يقف البحث حائراً أمام أعمال ألفريد فرج المسرحية، فهو الكاتب المولع بالتراث - على أختلاف مصادره - فالظاهرة واضحة كل الوضوح في جميع أعماله المعتمدة على التراث بلا استثناء ، ويمكن رصدها منذ أول أعماله التراثية (سقوط فرعون) عام ١٩٥٧ والتي اعتمد فيها على حوادث التاريخ الفرعوني حيث الصراع بين الكهنة وإخناتون ، الكهنة يريدون الحرب حتى تبسط مصر سيطرتها على شرق أفريقيا وإخناتون يريد السلام ، وينجح الكهنة عن طريق إرسال كاهن لبق ماهر ليقتنع قائد جيوش الفرعون وهو " حورمحب " ليعادي سياسة إخناتون التي تدعو إلى السلام بسياسة أخرى تدعو إلى الحرب ، كما ينجح الكهنة أيضاً في إقناع " نفرتي " زوجة إخناتون بنفس السياسة ، و عندما يكشف إخناتون المؤامرة يودعها - قائد الجيوش وزوجته - السجن .

وكانت تجربة انتظارهما في السجن تجربة مريرة إلى أن ينجح " حورمحب " في الهرب وقاد الجيوش مرة أخرى إلى الحرب .. ويدرك إخناتون بحسه أن سياسة السلام التي يعتنقها ويدعو إليها لا سبيل إلى تحقيقها، فيتنازل عن العرش لابنه الأكبر ويختار أن يتفرغ لنشر السلام في بقاع الأرض كنبى متجول في جميع أنحاء الأرض... أيضاً يمكن رصد الانتظار بشكل واضح في عمله التالي " حلاق بغداد " الذي استمد أصوله من كتب الجاحظ ونوادره ومن ألف ليلة وليلة حيث عثر على شخصية " أبو الفضول " التي أعاد خلقها من جديد وقد حملها همومه المعاصرة .

والانتظار في العمل واضح حيث يقع أبو الفضول في حيرة بين قلبيه [قلبان في جوفى .. قلب لى وقلب على .. إن وجدت أحداً في ورطة .. قلب يقول لى : لا تكون أباً الفضول ولا تسمى باسمك إن لم تنقذه من ورطته هذا قلب على ، وقلب يقول لى : يا أباً الفضول يكفيك ما نكتبك به مروءتك من نكبات ، فقدت الرخص والرزق وصرت شحاذاً.. هذا قلب لى] (١٣٧) وهو - كعادته - لا يستمع إلى قلبه الذي له ، ويطيع قلبه

الذى عليه طاعة عمياء مندفعاً إلى الفعل مستخدماً كل أساليب الحيل والخداع ليجمع بين يوسف وياسمينة ، وينتصر للعدل مع زينة النساء ويطلب من الخليفة "منديل الأمان" لا لنفسه فقط بل لسائر الرعية ، ثم يتضح الانتظار أيضاً في عمله الثالث "سليمان الحلبي" سنة ١٩٦٥ وقد استمد مضمونه من التاريخ الحديث ويبدو الانتظار في رحلة سليمان من حلب إلى مصر "القاهرة" ليقتل كليبر "سارى عسكر" قائد الحملة الفرنسية الظالم المستبد محققاً بذلك العدل المطلق من وجهة نظره .. أيضاً يمكن أن يُرصد الانتظار فني عمله "الزير سالم" والذي يتناول فيه شخصية المهمل بن أبي ربيعة المعروف بالزير سالم، وهو عمل مستمد من التراث العربى ومن السيرة الشعبية التى حولته -الزير سالم - إلى أسطورة ، ورحلة انتظار الزير سالم كانت طويلة في البحث عن العدالة المطلقة طالباً المستحيل - كليب حيا !! حتى يقف شلال الدماء بين بكر وتغلب .

ثم يمكن رصد الظاهرة في عمله الجيد المتقن "على جناح التبريزى وتابعه قفه" من ألف ليلة و ليلة والذي يمثل الانتظار بعداً رئيساً من أبعاد الصراع فيه .. ولعل انتظار القافلة الوهمية التى لاتأتى !! كان هو محرك الفعل داخل الدراما. كما يمكن رصد الظاهرة في أعماله ذات الفصل الواحد ، فيمكن رصدها في "بقبق الكسلان" والتى تقترب من فن "المونودراما" والنص يعتمد في بنائه على حلم يقظه وهو شكل من أشكال الانتظار .

يمثل الانتظار عاملاً مشتركاً بين هذه الأعمال المستمدة من التراث ، بل لعلنى لا ابالغ إذا قلت وفي أعماله الأخرى التى تناول فيها قضايا اجتماعية وسياسية مثل عسكر وحراميه، والنار والزيتون ، وزواج على ورقة طلاق ، ومن مسرحيات الفصل الواحد "الفخ" وكل هذه الأعمال فى معظمها متقنة الصنع حواراً ولغة وشخصاً تتم عن وعى الكاتب بقضايا مجتمعه المعاصر على مستوى المجتمع والسياسة والفكر .

ويحسم البحث هذه الحيرة بوقوفه أمام مسرحية "سليمان الحلبي" ذلك لأنها أولاً : تلمس أبعاداً سياسية واجتماعية اعتمد فيها الكاتب على حادثة تاريخية وقعت بالفعل وفي عصر قريباً نسبياً - ١٨٠٠ م - فهي قريبة منا زمنياً بخلاف الأعمال التى تضرب بجذورها فى التاريخ الفرعونى أو ألف ليلة وليلة أو المعتمدة على التراث الشعبى والسيرة الشعبية .

وثانياً : لأن بطلها سليمان الحلبي شامى الأصل ، مصري العاطفة ، أزهرى الثقافة و الفكر مما يعد- فى نظرى- نموذجاً للبطل الذى يحمل هموم الأمة المعاصرة .
وثالثاً : لأنها تتناول قضية رئيسة تبدو واضحة فى معظم أعمال الكاتب المعتمدة على التراث وهى قضية العدل وكيفية تحقيقه .
ورابعاً : لأنها من الأعمال التى تتضح فيها ملامح مسرح ألفريد فرج من حيث البناء الفنى .

والأهم من كل ذلك أن الانتظار - كظاهرة تراثية ذات مضمون سياسى واجتماعى - ويمكن رصده فى العمل ويمكن بيان تأثيره فى البناء الفنى له .

٨ - ٣

يخبر التاريخ - كما ورد فى الجبرتنى فى كتاب عجائب الآثار - أن سليمان الحلبي كان مدفوعاً بإغراء المال من قبل العثمانيين الذين يطمعون فى إعادة مصر إلى حظيرتهم، فقد اعترف سليمان فى محضر التحقيق بأنه كان يقيم فى حلب وأنه حين رجع عساكر العثملى من مصر إلى بر الشام أرسلوا إلى حلب فى طلب شخص يكون قادراً على قتل سارى عسكر الفرنساوى ووعدوا كل من يقدم على هذه المهمة أن يقدموه فى الوجائات ويعطوه دراهم . ولأجل ذلك تقدم سليمان وعرض روح لهذا، وحين أعيد إلى اعترافه السابق عند استجوابه فى المحاكمة العسكرية أخبر أن أحمد أغا وياسين أغا من أغوات الينكرجية بحلب وكلوه فى قتل سارى العسكر إمام بسبب أنه كان يعرف مصر جيداً حيث أنه سكن فيها ثلاث سنوات فى السابق ، وأنهم أوصوه بأن يسكن فى الجامع الأزهر وما أخذ دراهم من أحد فى مصر لأن الأغوان كانوا أعطوا له كفايته وأن أحمد أغا أخبره بأنه صديق لإبراهيم باشا متسلم حلب الذى كان يظلم أباه ويحمله غرامات كثيرة ... وأنه وعده بأنه سيوصيه بأبيه خيراً ولكن بشرط أن يروح يقتل أمير الجيوش الفرنساوية^(١٢٨).

هذه صورة سليمان الحلبي الثابتة فى محضر التحقيق ، غير أن هذه الصورة ليست هى الصورة الوحيدة فهناك صور أخرى أهمها أنه هو ذلك الفتى المسلم المتأجج بالعاطفة والذى ضحى بحياته لكى يغازى فى سبيل الله منطلقاً من ثقافته الأزهرية ومن تأثره بمشايخه كى يقتل زعيم الكفرة الفرنساوية على حد اعترافه و اعترافات زملائه فى

محضر التحقيق^(١٣٩). وقف ألفريد فرج أمام هذا البطل كما صورته التاريخ - في صورته المختلفة - ولكنه حاول أن يتناول الدوافع الذاتية والفكرية التي لعبت دورها في تكوين شخصية سليمان الحلبي والتي بسببها أقدم على ما أقدم عليه دافعاً عنه تهمة القاتل المأجور وصوره في صورة القدائي الذي يقتل بدوافع سياسية [ويصبح بهذا نموذجاً للقاتل السياسي يغوص الكاتب في أعماقه وفي رأسه ليتتبع مسار أفكاره وعواطفه وتتضح هذه الدوافع على حقيقتها في أقواله وتصرفاته وهي دوافع إنسانية في مجملها تحوى في إطارها الدوافع الدينية والسياسية والفكرية كانت هذه الدوافع نفسها المحرك لمعاركنا ضد الاستعمار]^(١٤٠) وعلى هذا يصبح سليمان الحلبي شخصية من الشخصيات [الدرامية - ومن هؤلاء الأبطال الذين يرفضون استقبال الواقع على ما هو عليه ، فهم دوماً في حركة جدلية مستمرة مع الواقع]^(١٤١)

وصورة البطل في الدراما من غير شك تختلف عن صورته في الواقع وإن كان هذا البطل تعبيراً عن الواقع أو معادلاً له والفرق بينهما هو الفرق بين الفن و الواقع ولقد رسم ألفريد صورة سليمان الحلبي من خلال نظريته العميقة للظروف والمعطيات الحضارية و الاجتماعية المحيطة بها انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين [النظرة إلى ماهية الظروف الحضارية والاجتماعية و بين صورته البطل الذي هو إفراز لهذا المجتمع وهذه الحضارة]^(١٤٢).

ولعل اختيار سليمان لقتل كبير عن اقتناع تام وإيمان كامل بعدالة قضيته ، وسيره في طريقه إلى النهاية -على الرغم من أنه يعرف مصيره المحتوم - هو الذي جعله بطلاً تراجيدياً فكان سليمان بمثابة الخطوة الثانية من خطوات ألفريد فرج يعد إختاتون في مسرحية سقوط فرعون نحو خلق بطل تراجيدي في المسرح المصري اكتملت صورته في خطواته الثالثة - الزير سالم - الأمر الذي دفع النقاد إلى القول بأن الفضل يرجع إلى ألفريد فرج في [ابتكار الشخصية التراجيدية في المسرح المصري، وإن اختلفوا - النقاد- بعد ذلك حول مدى توفيقه في خلق هذه الشخصية التراجيدية]^(١٤٣).

يمكن القول من خلال بناء شخصية سليمان الحلبي -كبطل تراجيدي- أن ألفريد قد اتجه في بناء هذه الشخصية اتجاهاً يتمشى مع مفهومه للصراع ولأسبابه في الحياة المعاصرة، ذلك لأن محور المأساة العربية عامة ، والمصرية على وجه الخصوص إنما

يختلف بالضرورة عن المأساة الغربية وإن تأثر بها في بعض المناحي، حيث إن الصراع الدرامي المصري لم يكن أبداً في المسرح المعاصر بين الإنسان و القوى الغيبية بل كان [هو الصراع الأبدى بين الإنسان من جهة ، والزمان والمكان من جهة أخرى ، إنه الصراع بين الخلود والفناء أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الذات والموضوع] (١٤٤) ، تتضح معظم شكوك الصراع السابق في مسرح ألفريد فبرج ابتداء من سقوط فرعون ومروراً بعليمان الحلبي ثم الزير سالم .

٩ - ٣

تبدأ مسرحية " سليمان الحلبي " بخلفية درامية عن الأحداث التي تسبق زمن المسرحية، تأتي هذه الخلفية على لسان "الكورس" الذي يخبر المتلقى بكيفية دخول كليبر مصر موضحاً الجرائم والفظائع التي ارتكبها ثم إظهار بربرية ووحشية الجنود الفرنسيين حيث " أخذوا ينبشون الجثث من تحت الأطلال والخرائب، ويجردونها من الحلى والأشياء الثمينة .. ثم يطرحونها فوق الأنقاض صورة للهول والفظاعة .. " ، ثم إعلان كليبر بأنه أعطى الأمان الوافي الشافي لجميع المصريين وإبلاغ أعضاء الديوان المخصوص بأنه قرر حقن الدماء وتأمين الأرواح وضمان السلام ، ثم يبين الكورس كيفية نقض الجنرال عهد الأمان ...

الكورس : وفي يوم ٢ مايو ١٨٠٠ نقد الجنرال كليبر إعلان الأمان وأصدر إعلاناً بأن يدفع المصريون متضامنين ثمناً لدمائهم مبلغ اثني عشر مليون فرنك ، وأن يدفع السيد محمد أبو الأنوار السادات وحده غرامه قدرها ثمانمائة ألف فرنك ، وأن يصادر مال سائر زعماء الثورة الذين غادروا البلاد .. (١٤٥)

ومن خلال هذه الخلفية الدرامية تتضح معالم شخصية " كليبر " كطاغية لا أمان له، وتتضح أيضاً بربرية ووحشية جنود فرنسا المحتلين ، وكذلك تتضح صورة جهاد العلماء والأشراف من خلال قرارات " كليبر " بإلزامهم بدفع غرامات طائلة، ومن خلال قراره مصادرة أموال زعماء الثورة الذين غادروا البلاد ... وعلى هذا فإن أبعاد الصراع تتضح مباشرة ... الصراع بين المحتل وبين الشعب المغلوب على أمره يساندته علماء الأزهر والأشراف ... وتبدو ملامح القضية واضحة ، اغتصاب أرض وتكيد بشعب وقهر وإذلال بدون أي وجه حق .. العمل إذن يتناول قضية سياسية ... والخلفية الدرامية

السابقة ترسم ملامح الصراع وملامح الشخصوص . على الفور ينطلق المنادون في أنصاء القاهرة تحت حماية الجنود الفرنسيين يعلنون قرارات كليبر السابقة ، ومباشرة ينتقل الكاتب إلى غرفة بدار متواضعة حيث يجتمع فيها مصباح ومحمد وعلي وهم مجاورون بالأزهر ومن المجاهدين، يطرق الباب فيدخل سعد وهو من المجاورين المجاهدين أيضاً .

سعد : مولانا السادات محاصر في بيته . لا سبيل إليه ..

مصباح : و الآخرون ؟

سعد : الذى فر إلى الشام ، والذى استشهد ، والذى اختفى ..

محمد : رحمة الله على الجميع .

علي : والعمل ؟

محمد : " ما العمل ؟ .. " سؤال نطوف به القاهرة لنجد من زعمائنا من يجيب عنه ..
ولأحد الآن ..

مصباح : سيبقى السؤال معلقا إلى حين .

علي : ولكننا لم نمت .. نحن غير محاصرين ، غير مراقبين .. بعد . والسؤال سؤالنا .
أيمكن أن تكون إجابة غير الجهاد ؟ !

مصباح : كل رجل كان يعرف ما يجب عمله وهو واقف خلف المتراس شاكى السلاح .
هذا أمره بسيط . أما الآن فجدت أوضاع معقده لايمكن أن يفتينا فيها غير
زعمائنا . وعلى ذلك فلننتظر (١٤٦)

والحوار السابق بين المجاهدين يعكس حيرتهم بعد اعتقال زعمائهم ، واختلافهم
حول طريقة الجهاد ومواصلته في ظل غياب الزعماء وتحديد إقاماتهم ، فبينما يرى علي
مواصلة الجهاد يرى مصباح الانتظار والتروى .. وهنا يتضح الانتظار كحل مؤقت لحين
تنظيم الصفوف من جديد ، ومن خلال الحوار السابق يبدو الانتظار و منذ البداية كعامل
مؤثر في دفع الحدث إلى الأمام أو توقفه .. يتضح ذلك أكثر عندما يواصلون حديثهم
مناقشين جدوى الانتظار من عدمه .

سعد : والفرنسيس .. أينظرون ؟ يقتحمون البيوت وينزعون جلاباب الرجل من فوق
ظهره ليجلدوه ..

محمد : الفرنسيس عينوا ثمناً لحياة الناس .. للسلام . أمن الحكمة الآن أن نقض هذا
السلام ؟

على : لم يكن السلام هو ما استشهد من أجله الأخوة .. بل العدل ..

محمد : العدل سبيله واضح ، ولكن لابد من التفكير في الثمن .. هذه هي السياسة . فما

أسهل أن نطلق النار على الجاني أو الحرس .. رصاصة قد تصيب أحدهم في غير

مقتل ويعلق بعدها أحسن عشرة رجال في الحى على المشانق. أمن الحكمة أن ندفع

مثل هذا الثمن في مقابل لاشيء ؟ وإذا تحركنا بمجرد الغضب الأعمى .. ألا يمكن

أن تتغير علينا قلوب الناس ؟

مصباح : نعم .. لابد من انتظار الإجابة عن أسئلتنا .

محمد : العدل أم السلام ؟ اختيار لو تجرد من ظروفه كان واضحاً . العدل مطلبنا ،

والسلام مطلبهم وسيحرصون عليه لأنهم فازوا بكل شيء ويريدون أن ينعموا بما

فازوا به .. ولكن أما ما يقرب مطلبنا اليوم أن تستأنف جماعتنا الصغيرة الحرب

بغض النظر عن رأى زعمائنا؟ تكلم ياشيخ مصباح . أنت كبيرنا . أجب !

مصباح : سؤال أكبر منى .. سننتظر الإجابة ، وإن طال الانتظار . (١٧)

: تتضح حيرة الشباب المجاهد بين أمرين : مواصلة الجهاد أم الانتظار ، كما تتضح

أبعاد القضية الرئيسة في العمل العدل والسبل التي تحققه في ظل دهايز السياسة ، ومفهوم

العدل بالصورة المطروحة هو البعد الرئيس للقضية المطروحة في العمل ، فليس من

العدل أن يشنق عشرة رجال - من أحسن رجال الحى - في مقابل جندي أو جاني قد

لاتصبه الرصاصة، فلن يؤدي الجهاد المسلح إلى تحقيق العدل بقدر ما يؤدي إلى المزيد

من الظلم !! وعلى الرغم من أن العدل والسلام قرينان - فإذا تحقق العدل عم السلام -

بيد أن الظروف المحيطة جعلت منهما ضدين !! لذا فالاختيار بينهما صعب .

وهنا تبدو منطقية مصباح في طرح الانتظار - وإن طال - حلاً . يتفق

المجتمعون على عدم جدوى العنف في الوقت الحاضر لحين الالتقاء بزعمائهم من جديد

وحتى يتحقق ذلك يستخدمون سلاحاً يتمثل في " بث الروح في الناس وإنقاذ المنكوبين ،

وتحطيم روح الفرنسيين بالمشورات ، وحماية مولانا السادات بقدر ما نطبق " . وعلى

الفور ينتقل ألفريد إلى الجانب الآخر حيث جموع الفرنسيين من رجال ونساء ومدنيين

وعسكريين يشربون الخمر في حفل راقص ينتظرون فاتح مصر الجنرال كليبر - كما

أطلقوا عليه - الذي يأتي إلى الحفل ويتطرق الحديث بينه وبين قواده حول سياسته في

مصر والتي تقوم على الإذلال.

الكولونيل : لا يحتاج رجالنا لمن يحثهم على القسوة . ولكن سؤالاً يشغلنا ياسيدى القائد .
أيمالك السادات ثمانمائة ألف فرنك ؟ أيمالك الواحد منهم أن يدفع الغرامة
المفروضة على حرفته، والغرامة المفروضة على سكنه ودكانه ، والغرامة
المفروضة على شخصه كلها ؟

جابلان : أيمكن بالقسوة أن يدفع رجل ما لا يملك ؟
كليير : لا أريده أن يدفع أريده أن يرقع ! سيضرب ويهان ويمرغ في التراب .. ولن
يفي بالغرامة أبداً . سيبيع كل ما يملك - هذا إن وجد شيئاً - حتى لا تبقى له
إلا زوجته فليطرحها في مزاد بين جنودي ، ولن يفى بالغرامة أبداً . وبعدئذ
نشترى أنقاض بيته بالثمن الذي نراه .. لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع .
سنجعله يشهد بعينه بيته يقتلع من الأساس ، ولن يفى بالغرامة أبداً . فليبيع بعد
ذلك روحه للشيطان أو للسلطان .. كليير ! أنا سأشتريه جسداً وروحاً بعشرة
فرنكات ، ولن يفى بالغرامة أبداً (١٤٨) .

وعلى هذا تكون أبعاد الصراع في العمل واضحة المعالم والقضية المطروحة تبدوا
أكثر وضوحاً حيث من يطلبون السلام يقومون بالمزيد من القهر والإذلال ويمكن ملاحظة
الانتظار كبعد من أبعاد الحوار السابق حيث كليير ينتظر إذلال الشيخ السادات لأنه كان
يساند الثوار ، والشيخ السادات يمثل رمزا من رموز الجهاد وهو العالم الأزهرى الذى
يحترم الشعب ويقدره ومن ثم فإن إذلاله هو إذلال للشعب . وفي خلفية المشهد السابق
مباشرة يبدو سليمان الحلبي في حلب وهذا الانتقال المفاجئ من القاهرة إلى حلب على
نفس مستوى خشبة المسرح له دلالاته الدرامية، فالكاتب ينقل الملتقى إلى طرف الصراع
الآخر بعد أن ألقى الضوء على الطرف الأول وكيفية تفكيره وهذا يدل على وعى الكاتب
بحرفية المسرح من ناحية وعلى تمكنه من أدوات الدرامية من ناحية أخرى . يرى سليمان
الحلبى الشاب - في العشرين من عمره - ممسكاً بفرع شجرة في موقف تصدى وقد
أشهر فرع للشجرة كالسيف بيمينه ..

سليمان : إن كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الأسد كما سموك ، فاعلم بأننى أنا صلاح
الدين . ولا تعتقد ياملك الانجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك
أو اكسبتك حصانة ما . إنى أقول لك ، يا أيها الطامع فى حصاد ما بذرنا من

الزيتون الاخضر . مكانك! الويل لك! ان كنت أتيتاً حاجاً كما زعموك فإلق سلاحك ، وتقدم في سلام . وإن كنت أتيتاً غازياً كما يبدو من ركابك فتقدم وحدك إلى صلاح الدين، ونازلني رجلاً لرجل ومسيفاً لسيف وأحقن دماء رجالك وتابعيك .. (يدخل صديقه محمود شاهراً فرع شجرة مثله ويندفع إليه) .

محمود : قبلت منازلتك يا أمير .. إلى ! ..

سليمان : عني . عني . جرحتني !

محمود : (ساخراً منه) ما أضعفك وما أهون قوتك ! لو كانت ذراعك قوية كطلاقة لسانك ، لكان لك شأن في التاريخ .

سليمان : (يتوسط المشهد) سيكون لي ، ما دام اسمي : سليمان الحلبي ! (١٤٩)

ومن خلال " منولوج سليمان " ثم من خلال الحوار بينه وبين صديقه "محمود" تبدو أولى ملامح البطل .. فهو فتى حالم وشجاع، عزيز النفس ذو كبرياء وشمم يعي ما يقول إنه [يقف على الأرض ولكن أحلامه تشطح إلى عنان السماء ... إنه ليس ساذجاً على أى حال .. فيعتقد أن كليبر جاء حاجاً ، فهو كما يصوره سليمان بخياله جاء غازياً وطامعاً في حصاد الأرض أى جاء مستعمراً .. ومن أجل هذا فهو يدعو للنزال .. ويتصور نفسه صلاح الدين في مواجهة ريتشارد] (١٥٠) .

ويتضح أيضاً من المنولوج السابق ثم الحوار أول دوافع سليمان لمواجهة كليبر، وهى دوافع قومية وطنية ودينية بحكم النشأة وبالمقارنة بين هذا المشهد والمشهد السابق يمكن الموازنة بين أحلام كليبر وأحلام سليمان وأول هذه الأحلام مواجهة الظلم بالقوة من قبل سليمان وإخضاع المصريين وركوعهم وإذلالهم من قبل كليبر .. وعلى هذا تتضح أبعاد الصراع وأطرافه تماماً ويمكن ملاحظة الانتظار عند كليهما فى المشهدين السابقين ، فهو بمثابة الضوء الذي يكشف عن طرفى الصراع وإيراز ملامحهما الفكرية ، إضافة إلى كشفه لطبيعة هذا الصراع .. تزداد الرؤية وضوحاً بعد ذلك مباشرة في أربعة مشاهد متداخله أيضاً حيث ينتقل الكاتب وبسرعة بين حفلة الرقص حيث كليبر يتوعد ويهدد " شيء واحد أعرفه أنا بالتأكيد : ابق عدوك تحت قدميك تأمنه " وبين سليمان الذى يقرر الذهاب إلى مصر لاستئناف دراسته بالأزهر ويفهم من حوارهم مع أمه أن أباه فى محنة وقد لا يوافق على السفر ، ثم نقلة أخرى إلى كليبر يتهدد ويتوعد بإذلال المصريين، ثم نقلة

سريعة إلى سليمان مع صديقه محمود عشية سفره إلى القاهرة بعد أن وافق أبوه. يحكى سليمان لصديقه محمود عن حلم رآه في المنام- فى أثناء الحكاية يجمد المشهد الأمامى 'مشهد كليبر فى حفلة الرقص ' وينزل سليمان يتجول بينهم وهو يحكى عن قضية كبرى يحكم فيها ..

سليمان : رأيت فى منامى أتى أنزل درجا خفيا (ينزل إلى المشهد الأمامى الذى جمد) وفى قاعة لم أر فى حياتى أبهى منها وقف رجال ونساء كثيرون فى أزياء غريبة .. أثرياء ! ما أجملهم ! (يجوس فى قاعة الرقص كالمسحور وخلفه محمود يتلفت كمن يتصور) الثريات المعلقة .. السجاجيد السخية .. والزينات .. أبهى من قصر السلطان نفسه ..

محمود : وأنت ؟ أكنت القاضى أم المتهم ؟

سليمان : القاضى . وأمامى المتهم طويل عريض المنكبين يقف وسط سجنائه الكثيرين ، وله هيبة . من تظنه ؟ خمن ؟

محمود : باشا أو مملوك ؟

سليمان : كليبر .. بلحمه ودمه .

محمود : المتهم ؟! (يضحك) وحكمت عليه ؟

سليمان : شهر على عينيه ، عينا قائد رجال .. مفتوحتان جاسرتان . ولكنى قرأت فيهما بوضوح إقرار بالذنب .

محمود : أى ذنب ؟ ما كان ذنبه ؟

سليمان : وأمام كل هؤلاء الرجال والنساء فى ملابس الأفراح الفاخرة والشاذة .. حكمت عليه .

محمود : بالسجن ؟ بالإعدام ؟

سليمان : أى سجن يسعه ، وأى مشقة تحمله ؟ !

محمود : بماذا حكمت عليه ؟

سليمان : بأن يبكى ..

محمود : (يضحك) انت لم تر كليبر فى حياتك . كيف عرفت أنه هو ؟

سليمان : كان حلما . (يصعد المشهد الخلفى ووراءه محمود) .

محمود : وبكى ؟

سليمان : بل صحوت (الآن فى المشهد الخلفى تساءل)

محمود : جننت يا سليمان . لن تصبح قاضياً . أنا اعرف ماذا ستكون . ستكون مهرجاً فى الموالد ..

سليمان : سأحلم كما أشاء ، وأصبح كما تحملني الريح الطلقه .. أكون ما أكون . غداً السفر يا مقاهي حى الحسين ويابانعى العرقسوس فى حر الصيف ويا ندامى القهوة فى أروقه الجامع .. ويا كتنى . (١٥١)

ووقفه أمام الحوار السابق بل إن شئت الدقه أمام حلم سليمان وأمام الواقع ففى أن يمكن من خلالها رصد ظاهرة الانتظار فى العمل ودخولها فى النسيج الدرامى ككل ، وكما يمكن ملاحظه دورها البارز فى الكشف عن الصراع تماماً وتوضيح أبعاد القضية المطروحة عن طريق الموازنة بين انتظار كليبر وانتظار سليمان ، كما يمكن أيضاً تحديد مفهوم العدل من وجهة نظر سليمان - من خلال الحلم - وإن كان لم ينطبق به صراحة غير أنه يتضح من خلال الموازنة بين الانتظارين .. فالعدل الكامل من قتل يقتل، وكذلك من أذل يذل !!، وهنا يمكن أن يدخل حلم سليمان فى دائرة الممكن عكس انتظار الزير سالم الذى يدخل فى دائرة المستحيل " كليب حياً " !!، كما يمكن أيضاً ملاحظة تمكن الكاتب من أدواته الدرامية من خلال تداخل المشاهد، والفصل بين الحلم والواقع، إضافة إلى توجيهاته التى تتم عن وعى بحرفية المسرح .

سليمان الحلبي إذن صاحب قضية وطنية قومية ، بساكت عن العدل ، طالب للعلم،عاشق للقاهرة عارف لأحيائها الشعبيه .. يربطه بالأزهر حنين جارف وهذه أهم ملامح البطل .

يوصل سليمان رحلته إلى القاهرة لتحقيق حلمه ، وفى الطريق عند مداخل القاهرة يستوقفه العسكر الفرنساوية ويمنعونه من الدخول .. لأن معه سكيناً ، يحاول سليمان أقناعهم بأنه طالب علم وأن هذه السكين لشحد القلم ، وبتفتيش ملابسه يعثرون على أربعة عشر قرشاً !! هى كل ما يملك - وهذا فى حد ذاته كافياً لدفع التهمة التاريخية التى ألصقت بالحلبى .. أنه قاتل مأجور - يبعده الجنود تماماً عن طريقهم ، فيلتقى بـ " سعد " وهو أحد المجاهدين الذى يخبره بأن هناك منافذ أخرى للدخول إلى القاهرة عن طريق

الصحراء، يتبعه سليمان ، وفي طريقهما يلتقيان بفتاة تبكي شاكية من احتيال أبيها عليها ومماطلته في إعطائها حقها من ميراث أمها .. ينصحه سعد بعدم التدخل في الأمر .. ولكن سليمان يصر على مقابلة أبيها وإقناعه بكتابة " حجة " تثبت حقوق الفتاة .. سعد يكرر النصيح بعدم التدخل لأن الطريق غير مأمون وقد تكون خدعه من اللصوص .. ولاسيما وأن معه أمانة.. تحدث المواجهة بين سليمان ووالد الفتاة " حداية الأعرج " شيخ المنسر اللص الكبير قاطع الطريق وكان قد استوقف بعض الفلاحين لإذلالهم واغتصاب أموالهم بالقوة .. يحاول اغتصاب ما مع سعد من نقود .. فيخبره بأنها أموال تجمع لفدية الشيخ السادات .. يعرض حداية " ما معه من أموال في سبيل فدية الشيخ !!

سليمان : لاتأخذ ياسعد .. مال حرام ..

سعد : لا أريد مالاً .. أريد صاحبي ..

البنيت : ومن يحسب نصيبي ؟ (تضرب أباهما) سرقنتي ! سرقنتي !

اللص الرابع : (ممسكا بالفلاح الثاني) أحدهم غافلني يا معلم واندس فيمن فتشتهم ..

حداية : المشنقه ! و لا تعطلني وأنا أعمل ..

سليمان : إياك أن تقتله ..

سعد : أنا مستعجل . إما أن تجي أو أتركك .

الفلاح الأول : أجرنا وحياة السادات ..

سعد : يرحمكم الله .

سليمان : أما أنا فلن أبرح .. اذهب أنت يا سعد . (١٥٢)

هذا الموقف كان في خدمة القضية المطروحة وجاء استكمالاً لملاحق سليمان ،

فالموقف بجانب الفتاة دون أن يعرفها وضد من ؟ ضد أبيها !! حداية شيخ المنسر ثم

دفاعه المستميت - وهو ضعيف البنية - من أجل الفلاحين المظلومين ما هو إلا من أجل

تحقيق العدل ورفع الظلم عن المظلومين ، كذلك استخدم الكاتب هذا الموقف من أجل

تعميق القهر وإظهار انتظار المصريين للخلاص على المستوى الخارجي (الاستعمار)

وعلى المستوى الداخلي (حداية واللصوص) يؤكد ذلك ما ورد على لسان الكورس في

: نهاية هذا المشهد الذي يمثل نهاية الفصل الأول .

الكورس : إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم ، فإن المناسر يحق لها ما

تغتصبه من مال في الطريق . (١٥٣)

وطرح القضية بهذه الصورة لا يخرج بشكل أو بآخر عن أحد مفاهيم العدل فى ظل الاستسلام للظلم - إن صح التعبير. إن ألفريد فرج بهذا الموقف يؤكد رؤية مارجورى بلتون حول المسرحية التاريخية وحول الكاتب المسرحى الذى يكتب هذا اللون من المسرحيات حيث يرى أن هذا الكاتب مطالب [باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ، ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطاً مقنعاً حتى لا تكون المسرحية أقرب إلى سجل إخبارى منها إلى مسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة] (١٥٤)

يبدأ الفصل الثانى بحواز بين سعد وعلي - أثناء تعليقهم للمنشورات المعادية للفرنسيين - حول الجهاد بالكلمة ومدى جدواه ، فبينما يرى سعد أن هذه المرحلة تحتاج إلى الكلمة يرى علي أن البندقية والمتراس أكثر تأثيراً، ينتهى الموقف بالقبض على "علي" وعلى الفور تبدأ محاكمته وهى محاكمة غير عادلة ، ليس لها من القضاء سوى الشكل فقط لكن المضمون هو تعذيب المتهم حتى يعترف على زملائه ، ثم يتخذ الفرنسيون من هذا الاعتراف ذريعة لشنق عشرة رجال على باب زويلة ترهيباً وتخويفاً !! وتنتهى عملية التعذيب بموت علي دون أن ينطق بكلمة .

كليبر : أضاع الفرصة وغد جاهل .. من قتله سيعقد له المجلس العسكرى أيا كان ، ولن يعوضنى ذلك خسارتى أبداً . (١٥٥)

موت علي أثناء التعذيب دون اعتراف كان سبباً فى عرقلة مسيرة انتظار كليبر - إن صح التعبير. على الفور ينتقل ألفريد إلى الجانب الآخر من أطراف الصراع، حيث سليمان فى الأزهر بين زملائه منقبض النفس يسأله زملاؤه عن سبب حزنه وانقباضه فلا يجيبهم إلا بعد أن يقسموا على المصحف ألا يتفوهوا بكلمة مما يقول ...

سليمان : سأقتل سارى عسكر الفرنسيين جنرال كليبر .

أحمد : ويلك !

عبد الله : أتعرف ما تقول ؟

محمد : سليمان !

سليمان : صه .. ماذا أسمع!

أحمد : (مضطرب جداً) كان هنا أحد ينصت ؟ !

عبد الله : فتشوا الناحية !

محمد : ماذا تسمع ؟

سليمان : (يتنهد) كان صوت ملك عابر ، قال " آمين ! "

أحمد : سأمنعك بالقوة من ترديد مثل هذا الكلام . أتريد أن تقتلنا بلا ثمن ؟!

عبدالله : تريد أن تهدم الجامع على رؤوسنا .. سأكون أول من يسعى في طردك . (١٥٦)

والحوار السابق يعكس إيمان بقضيته .. فهو ماض في طريقه إلى نهايته عن وعي كامل وبكامل إرادته وهي سمة من سمات البطل التراجيدي . يتظاهر سليمان بالتراجع خوفاً من أن يحدث كل من (أحمد وعبد الله) بيمينهما لأنه لايعرفهما حق المعرفة ، وعندما ينفرد بصديقه محمد يثير معه القضية من جديد .. بعد أن تحولت القاهرة إلى مدنية خربة .

محمد : بعد قليل تتفتح زهورنا ..

سليمان : شهر الربيع ولا زهور .

محمد : الحياة تلد الحياة ياسليمان .

سليمان : وأنت يا محمد.. عرفتك دائماً قوى الجهاد ، ولك أصدقاء .. لست مثل عبدالله

وأحمد .. أنت تختلف .. أين أصدقاؤك ؟

محمد : لا تتعجل كل شيء .. انتظر ..

سليمان : تنتظرون ! .. أى شيء تنتظرون ؟

محمد : ألا ترى الناس كلها في ثياب الحداد ؟

سليمان : وما معنى ذلك ؟

محمد : معناه أن في كل بيت قتيلاً ذكراه لم تبرد بعد .. لا بد أن يخلع الناس ثياب الحداد أولاً .

سليمان : أهذا ما تنتظرونه ؟

محمد : نعم بالضبط .. السكنية بعد الحرب لقد منح هؤلاء الناس أمان

الحياة، وليس من الشرف أن نعلن الحرب الآن ولم يلتقطوا أنفاسهم بعد .

سليمان : أهذا ما يقول به المجاهدون الأبطال والشيوخ الأجلاء ؟!

محمد : لا تسخر من المجاهدين ياسليمان .

سليمان : تضنون بالحياة ؟!

محمد : بحياة الناس .. ألا تفهم ؟

سليمان : أهذه حياة .. التي يحياها الناس ؟

محمد : الحياة خير في كل وقت .

سليمان : لا .. فمن الحياة ما يفضلُه الموت . (١٥٧)

من الحوار السابق ، يمكن ملاحظة الانتظار ، والانتظار هنا انتظاران الأول : انتظار سليمان تحقيق هدفه الأسمى وهو قتل كبير ، ولذا فهو يتخذ كل خطوة إيجابية تجاهه إيماناً بأن ذلك سيحقق العدل الكامل الذي ينشده .

أما الانتظار الثاني فهو انتظار المجاهدين من طلاب الأزهر حيث يرون أن الوقت غير ملائم للمواجهة وأن أى مواجهة سيكون ثمنها باهظاً، وسيكون الناس هم الخاسرون في النهاية لأن المعركة غير متكافئة وهذا ما يرى سليمان فيه نوعاً من الذلة والمهانة . وكلا الانتظارين يسهم في دفع الصراع إلى الأمام بجميع شكوله .. يلتقى سليمان مرة أخرى بحداية الأعرج شيخ المنسر وابنته ولكن هذه المرة في قلب القاهرة ، يهم سليمان بالمطالبة بحق الفتاة في ميراث أمها مرة أخرى، تحدث مشادة بين سليمان وبين حداية الأعرج على إثرها تصدر أموال حداية ويتم القبض عليه ويأخذ سليمان الفتاة لتصبح عبئاً جديداً عليه يحاول البحث عن مكان يأويها فيه فلم يجد إلا منزل الشيخ الشرقاوى الذى يرتاب فى أمر سليمان والفتاة .

الشرقاوى : ألا تعرف اسمها أنت ؟ اختك تقول .. .

سليمان : نحن أولاد عرب .

الشرقاوى : (يرتاب) فى الأمر شيء قل الصدق .. لأى غرض جئت بيتى ؟

سليمان : (متخفراً) سؤال لم يكن ليسأله مولاي السادات .

الشرقاوى : (بحدة) اسكت! ولا تقلق اسم السادات وهو فى محنته .

سليمان : (يصيح) وأين هو ؟ أين السادات يامولانا ؟

الشرقاوى : فى القلعة .. أو فى أى سجن أنت أولى به .

محمد : سليمان .. أنت سيء التصرف .. فى بيت مولانا لا يصح ..

سليمان : (مقاطعاً) وفى أى بيت لا يصح إلا الصحيح .. وهو أن يكون القانون جسماً للعدالة، والمحكمة اسماً لها .

الشرقاوى : كان أولى بك أن تعرف اسما لاختك أولاً .

سليمان : (فى قمة انفعاله) عرفت أقل مما يكفينى .. وجهلت أكثر مما أطيق .

الشرقاوى : حدثت إنه مشاغب ومجنون .. اخرجوا ! (١٥٨)

وهذا الموقف بين سليمان والشرقاوى يعكس حيرة سليمان بين ما يكون وبين ما يجب أن يكون . إن اختيار منزل الشرقاوى بالذات لم يكن أجل إيواء الفتاة بقدر ما كان محاولة من محاولات سليمان فى البحث عن مفهوم محدد للعدالة وهذا ما سوف تؤكد الأحداث التالية فى العمل حيث تهرب الفتاة وتسقط فى يد الجنود الفرنسيين على مرمى ومسمع من سليمان وصديقه ولايستطيع أن يفعل لها شيئاً ، ولعل فى هذا الحوار بين سليمان والكورس ما يكشف عن ذلك .

الكورس : لا تغضب أدخلت بيت الشرقاوى بقلب عابرسبيل غلبته الشفقة بالبنت ؟

أم بوازع مريد غلبه الشك فى مسألة ؟ أم بوازع التعاضد والكبرياء ؟

سليمان : الكبرياء ؟ ربما

الكورس : انتعطش للحق والغضب ؟

سليمان : (يتراجع) لعل الشك هو الذى

الكورس : أتبحث عن الحقيقة ؟ .. أنت إذن تبحث عن الأكم .

سليمان : الحق ؟ والأكم ؟ لا .. بل كان حافزى الشفقة .

الكورس : أخاف عليها من القشرد ؟

سليمان : هذا هو السبب ، فقد رثيت لها .

الكورس : الجراء يجمع بالرثاء ، وينبل بالشك .. ويعظم بالكبرياء .

سليمان : ومع ذلك لا أريد إلا شفاء النفس ..

الكورس : يستشفى بإذن الله .. مهما كان ينتابك من صداع أو غثيان أو ذهول .. فشفائك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة (١٥٩).

ولعل فى الحوار السابق بين سليمان وبين الكورس ما يشير إلى حيرة سليمان وقلقه المرتبطين بانتظاره يمضى سليمان فى تجواله الخطر ، يورقه مصير الفتاة التى أوقعها فى يد الفرنسيين ، فيشعر بالذنب ولا يجد إلا الشيخ عبد القادر حتى يجيب عن سؤاله .. هل مافعله هو العدل ؟ حاول إنقاذ الفتاة من يد أبيها اللص قاطع الطريق فكانت النتيجة أنها وقعت فى يد الفرنسيين !!

سليمان : عدمتها أباهما الذى يكفل لها العيش ، ودفعتها بذلك للنسق

عبد القادر : أقتلته بيدك ؟

سليمان : سلمته للفرنسيين .

عبد القادر : لعل سبباً صحيحاً دفعك .

سليمان : رأيتَه يقطع الطريق ويسلب وينصب مشنقة .

عبد القادر : سلمته للقانون إذن .

سليمان : القانون سيدينه ولن يحمى ابنته .

عبد القادر : سنقنع بنصف العدالة .

سليمان : نصف العدالة أنكى من الظلم !

عبد القادر : وإذن ؟ أكان يجب عليك أن ندع السارق يسرق لتتجر البنت ؟ !

سليمان : أهدرنا النصف الأول لنحقق النصف الثانى فعدا إلى الظلم (١٦٠) .

أى حيرة هذة ؟ وأى قلق ؟ و أى توتر يعيشه سليمان ؟ ! فسليمان يطلب العدل

الكامل ، وإجابة الشيخ لا تحقق إلا نصف العدالة .. نصف الإجابة هنا عن السؤال سليمان

تأتى من خلال انتظاره من يفتيه بأن مقتل كليبر سوف يحقق العدل الكامل ، والإجابة

الناقصة [حيلة من حيل الإغراب التى يتميز بها أسلوب ألفريد فرج ... وهى حيلة ترمى

إلى استفزاز فكر المتفرج وجذبه بقوة للاشتراك بوعى فى مناقشة القضايا الهامة ... حتى

يقف منهما موقفاً إيجابياً] (١٦١)

سليمان : الآن أبحث عن العدل .

عبد القادر : انظر فى السماء لترى .

سليمان : الشمس ساطعة ، ومع ذلك فى الأرض سلطة لا تحق لها الولاية ، تصدر

أحكاماً بلا سند شرعى ، فى حين أنه لا عدل إلا بسند من الشرع . ولا يقوم

الشرع إلا بالسلطة . فأين من يفتينى فى ذلك ؟

عبد القادر : المفتى فى مجلسه .

سليمان : لا يفتى بالجهاد .

عبد القادر : وإكنة قادر على الفتوى فى قضية لص قطع الطريق . وابنته

سليمان : أفنى فى مسأله وتخرج فى مسألة فتواه باطلة حياة بنت فى مقابل القصاص من لص نصف العدالة هكذا تهدر العدالة ثمناً للعدالة ، والشرع ثمناً للشرع وكبرياء الناس ثمناً لحياتهم ، ومآذن الأزهر الشريف ثمناً للجهاد فى سبيل الحق .. وأنا فى هذه الدوامة الدائرة يامولاي سلمت لصاً للشرطة فسقطت بنت فى هوة الفسق أجرنى ! (١٦٢)

حيرة سليمان وانتظاره تحقيق العدل يجعلانه يخرج بحدود القضية من الخاص إلى العام ثم الأعم – إن صح التعبير – فتتحول القضية إلى قضية إنسانية.. والانتظار يمكن ملاحظته فى الحوار السابق ، كما يمكن إبراز دوره فى تحريك الصراع داخل الشخصية وفى طرح القضية بهذه الصورة الأمر الذى دفع أحد النقاد إلى وصف المسرحية بأنها [مسرحية مشكله لا تراجيديا] (١٦٣)

عبدالقادر : لا ملاذ لك إلا فى الكتاب الكريم .

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة .

عبدالقادر : لم تقنع بنصف العدل ولارضيت له بالثمن. وتضرب فى الفراغ . ولكن اعلم أنه مادامت القضية عندك غير واضحة لا يصح لك الفصل فيها . لاحكم الإبناء على برهان .

سليمان : ها هى القضية أعرضها عليك . أما عن البرهان ... فانى أنا البرهان ! (١٦٤)

يهم سليمان تشقيه القضية وهو يبحث عن اليقين ، فى المعرفة الكاملة شفاء له، وهى طريقه للعدالة الكاملة . يخصص ألفريد مساحة كبيرة من الفصل الثالث لإظهار التطور الذى طرأ على شخصية سليمان فى رحلة البحث – وفى ظل الانتظار – فيلتقى مرة بصائع الاقنعة ، فيأخذ منه كل الاقنعة ويرتديها وينقص أدوار أصحابها ، ولعل ذلك يدل على مهارته فى التخفى تمهيداً لعملية قتل كليبر الذى مازال يذهب فى خيرات البلاد ويرسلها إلى فرنسا فى صورة نقود ذهبية تملأ آلاف الصناديق.. ويذهب إلى بيت الشيخ السادات ويسأل زوجته عن أحواله وكيفية اعتقاله، ويلتقى بالفتاة وقد ضاعت تماماً ولكنه لا يستطيع إكمال حديثه معها خوفاً من الوقوع فى يد الفرنسيين، ثم يخبره زملاؤه بقرار إبعاده عن الأزهر ولعل أهم ما فى هذا الفصل – الثالث – هذا المنولوج بين سليمان ونفسه والذى يعبر فيه عن مكنون ذاته .

سليمان : هذا مكان مرتفع ، خرب جداً . أستطيع أن أرى منه القاهرة كلها . ياها ما اعظمها وما اتعسها ! وطنى ومنبت أفكارى وآمالى والقلب النابض لأولاد العرب . على أنى كرهتك يا قاهرة . وغيثت منك . لم يعد يعنينى أمرى ! بضعة كتب أحببتها ذات يوم هنا ثم تقوضت حروفها فى أنقاضك ! الحروف تقول : " الحق أغلب ! " بينما يتمرغ الحق فى ترابك . ويتعفن فى تلال القمامة من حولك ! .. وتستكثرين الثمن ! إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك .. فمن النذالة أن تشتري الحياة بالشرف ولا تشتري الشرف بالحياة ! الرحمة ! فإنى مع ذلك غير متأكد . أين اليقين ؟ لعلنى أنطق بلسانى بينما إبليس هو الذى يتكلم فى فمى !! (١٦٥) .

تبدو الحيرة ويبدو القلق والانتظار من خلال العنولوج السابق ، كما أنه أيضاً يبدى ويبرز الصراع الداخلى للشخصية التى أصبح الإغتراب ملمحاً بارزاً فى تكوينها بسبب كل ما يدور حولها . ينتهى الفصل الثالث بحداية الأعرج وقد أصبح جابياً للضرائب بأمر من قادة الحملة .. ولعل ألفريد هنا يربط بين اللص قاطع الطريق والمستعمر فى معنى واحد .. وبذلك تكون كل أبعاد القضية قد اتضحت تماماً تمهيداً لخلاص سليمان من حيرته .

فى الفصل الرابع يلتقى سليمان بالفتاة ولكنه هذه المرة ينجح فى إقناعها بقبول الحديث معه ، وبعد حوار طويل معها يعرف أن أباه لم يعد ولم يبق . ولكنه أصبح جابياً للضرائب ، فينشرح صدره لأنه لم يسلمه إلى مشنقة فرنسية !! وبهذا يكون الإجراء الباطل قد أبطل وهنا تستقيم العدالة من وجهة نظره . سليمان : إذن .. فلم أسلحه لمشنقة فرنسية . وعلى ذلك بطل الإجراء الباطل واستقامت العدالة .

البنات : استقامت العدالة ؟ ! بتعين لص جابياً للمال ؟ !

سليمان : نعم .. فأنت لاتفهمين .

البنات : تسليم لص للسجن ظلم .. وتعيينه جابياً عدل ؟ أنت مجنون !

سليمان : نعم .. واه مما بى ! فتسليم اللص للمحكمة الفرنسية إجراء باطل ، ليطال به الحكم الصحيح .. ولكن تعيينه جابياً إجراء ظالم يعزز الحكم الصحيح على

الجريمة الأصلية وهي جريمة الاستعمار . لم يفهم ذلك شيخنا عبد القادر ، ونسـو علم أن أباك عين جابياً لفهم أما أنا فلم أفعل شيئاً أكثر من أنى تحققت . (١٦٦)

يطلب سليمان من الفتاة أن تبقى في منزل الشيخ السادات طالباً منها الانتظار وربما يعود أو لا يعود (إذا لم أعد بحجة صحيحة تثبت الحقوق لأصحابها.. فاصنعى بنفسك ما تشائين) وهناك في بيت السادات يجد عكس مارآه في بيت الشرقاوى ... [ليس في بيت السادات من يسأل ضيفاً ما هوتيه ومن يكون .. واعلم أن بيت السادات في عز صاحبه هو بيته في محنته .. اذهب بسلام وعد في سلام . ستجدها في انتظارك] (١٦٧) هذا ما قالته زوجة السادات لسليمان ، فأيد ذلك فكرته عن استقامة ميزان العدل المقلوب !!

سليمان يتربص ويترصّد كليبر في كل حركاته وسكناته منتظراً اللحظة الملائمة ، ومن خلال .. منولوجات طويلة يعقد فيها سليمان مقارنة بين نفسه وبين كليبر فكلاهما غريبان عن هذا البلد ومع ذلك فإن كليبر يتحكم في كل شيء .. حتى أعيان البلاد يتعربون إليه .. أما هو فلا يجد أحداً حتى أصحابه الأزهريين يبحثون أمر ترحيله خوفاً من خطره . [وهنا تتضح معالم اغترابه ... وهي تحز في نفسه وتدفعه دفعاً لإنجاز مهمته] (١٦٨).

لكن سليمان يتحول إلى شخصية هاملتية في أثناء بحثه عن المعرفة الكاملة ...

سليمان : أن أقتل .. ذلك أمر بسيط .. ضربة واحدة في وسط الصدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن .. وإن حادت الأولى فالثانية لن تحيد .. وبعدها . العدالة أم الظلم ؟ هذه هي المعضلة . (١٦٩)

يقرر سليمان في النهاية المضي قدماً في مهمته من أجل تحقيق العدل الكامل لينهى انتظاره بقتل كليبر ، وينهى كليبر انتظاره بالأعتراف ببطولة سليمان .. ولعل الحوار بين سليمان وبين الكورس ، والحوار بين كليبر وبين الكورس أيضاً في نهاية المسرحية يوضح الفارق بين العدالة من وجهة نظر سليمان ومن وجهة نظر كليبر ، والفارق بين انتظار كل منهما .

الكورس : لماذا تقتل سارى عسكر الفرنسيين ولا تقتل باشا حلب ؟

سليمان : لا أقوى على القتل انتقاماً .

الكورس : وقتل سارى عسكر !؟ ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : أتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم . أقتل قتلاً نزيهاً عادلاً لا ثأر فيه .

الكورس : أتحنس ما فى قولك من مفارقة ؟

سليمان : نعم . الحياة نفسها هى هذه المفارقة أن يلبس القاضى ثياب السفاح وأن يلبس

السفاح ثياب القاضى ، وأن يكونا كلاهما : سليمان الحلبي

سليمان : لقد استخرت الله وفكرت ، ولما فكرت تطهرت .

الكورس : بعقلك أم بحدسك وإلهام السماء ؟

سليمان : السماء ألهمتني أن أفكر .. ولكنى فكرت بعقلى المحض .

الكورس : وهل قدر عقلك على حل كل الألغاز التى فكرت فيها ؟ لم يخذلك أبداً ؟

سليمان : لم يخذلنى أبداً . (١٧٠)

وسليمان كما يتضح من الحوار السابق هو (البرهان) الذى أخبر به شيخه عبد

القادر أثناء بحث القضية .. إنه ليس [زعيماً سياسياً ، أو ثورياً ، لكنه أراد التصدى

بالعقل والخنجر لا بالعاطفة والخنجر .. وفى هذه النقطة يكمن جانب هام من جوانب

التحقيق الفكرى لشخصية الحلبي ، وما يدفع به لأن يتجاوز واقعه التاريخى المحدد ،

وينطلق بمشكلاته إلى آفاق إنسانية أكثر شمولاً .. إن التصدى للاستعمار لا يجب أن تكون

هبة انفعالية سرعان ما تنطفئ، لكنها يجب أن تكون عملاً عاقلاً ومحسوباً بدقه [١٧١].

إن إجابات الحلبي على الكورس ، ومناقشات الحلبي مع رفاقه ومبع مشايخه ،

ومعاناته التى عاناها فى سبيل الوصول الى المعرفة والحقيقة الكاملة ومكوته فى مصر

لمدة شهر كامل قبل أن يقتل كليبر .. تثبت عناء سليمان فى الوصول إلى الحكم العقلى فيما

سيفعل . فمواجهة الاستعمار لا تكون إلا بالعقل والخنجر وهما أمران يقرهما الإيمان

والعقل معا وتلك هى [الرسالة التى حملها سليمان من أوائل القرن التاسع عشر إلى

منتصف الستينيات فى القرن العشرين ، حيث شعوب العالم الذى كان مستعمرات ومناطق

نفوذ تطرح على أنفسها : الاستسلام أم ثمن العدالة ؟ .. هذا هو عين سؤال الحلبي، بدمه

قدم إجابته ، وحقق قضيته ، فهو القضية والبرهان معاً [١٧٢] .

أما الحوار بين كليبر وبين الكورس فيوضح الفارق التام بين الشخصيتين وبين

الانتظارين .

الكورس : ألا تعرف ما يخبئ لك القدر ؟

كليبر : لا .. تكلموا .. أكاليل غار أخرى ؟ أمجاد أعظم ؟ قيادة الدولة الفرنسية ؟

الكورس : لم تفكر إذن . لم تتطهر أنت بالعقل .

كليبر : أنا ؟ العقلاني أنا !

الكورس : نعم . كنا نحسب ذلك .

كليبر : وماذا علمتهم غيره ؟

الكورس : مادمت لم تفكر فكيف تفهم أن نحن قلنا لك ؟ كان يجب أن تفكر أولاً .

كليبر : لغز وضعتوني أمامه .. (يضحك) وأنا أيضاً عندي لغز أفسى مقدوركـم

حله؟... أفي هذا العالم وتحت هذه السماء ما يغلب الأقوى والأذكى

والأرقى، وهو الأضعف والأقل ذكاء ورقياً ؟

الكورس : لعل غيرنا أقدر على إجابتك . (١٧٣)

أجاب سليمان بحسم عن سؤال كليبر ، فحين دعاه كليبر إلى اللقاء كان هو يسعى

إليه ، فهو ند له وبإمكانه أن ينازله منازل الفرسان الشجعان ، فكليبر العقلاني لم يتطهر

بالعقل وسليمان العاطفي المصدوع النفس يسعى لكي يتطهر بالعقل ولعل هذا هو الفارق

الجوهري والرئيس بينهما كما أبرزه ألفريد فرج..ولذا فحينتهى انتظار كليبر المتعطرس

بظعنات سليمان وقولته في نبره ساحرة " لقد أجبتني !!"

الهوامش

- (١) مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي / مجلة عالم الفكر / الكويت المجلد ١٧ العدد ٤ ص ٧٩
- (٢) انظر/د.إبراهيم عبد الله غلوم "ظواهر التجربة المسرحية في البحرين" الربيعان للنشر والتوزيع د.ت ص ٢٢
- (٣) محمد مندور - المسرح - دار المعارف ط ١ سنة ١٩٥٩ ص ٩٨
- (٤) إبراهيم عبدالله غلوم / المرجع السابق ص ٢٣
- (٥) انظر / د. مصطفى رمضاني المرجع السابق ص ٨٢
- (٦) انظر / خالد محي الدين "مستقبل الديمقراطية في مصر" كتاب الأهالي / القاهرة سنة ١٩٨٤ ص ٣ وما بعدها.
- (*) يشير د. أحمد السعدني إلى أن المسمار إشارة إلى تعلقة غير صاحب الحق في ادعاء الحق ، وهو من مخزون الأدب الشعبي المصري تعبيراً عن المكبوت في الضمير الجمعي الشعبي لشعب تعاوره المستعمرون .
- انظر د. أحمد السعدني أدب باكتير المسرحي/ ج ١ المسرح السياسي ص ٦٢.
- (٧) زكي طليمات - مقدمة المسرحية / مكتبة مصر القاهرة د.ت ص ٦٢٥
- (٨) انظر / د. أحمد السعدني المرجع السابق ص ٧٤ - ٧٥
- (٩) علي أحمد باكتير "مسمار جحا" ص ٩
- (١٠) المصــــدر السابق ص ١٤
- (١١) نفسه ص ١٥
- (١٢) نفسه ص ١٦ - ١٧
- (١٣) نفسه ص ١٨
- (١٤) نفسه ص ٢١ - ٢٢
- (١٥) نفسه ص ٢٦ - ٢٧

- (١٦) نفسه ص ٢٨ - ٢٩
 (١٧) نفسه ص ٣٣ - ٣٤
 (١٨) نفسه ص ٣٥
 (١٩) نفسه ص ٤٢
 (٢٠) نفسه ص ٥٠
 (٢١) نفسه ص ٥١ - ٥٢
 (٢٢) نفسه ص ٥٩ - ٦٠ - ٦١
 (٢٣) نفسه ص ٧٦
 (٢٤) نفسه ص ٧٩
 (٢٥) نفسه ص ٨٩
 (٢٦) نفسه ص ٩١

(٢٧)- Lititia Dace and Wallace Dace, Modern theatre and Drama
 Newyork: Richards rosen Press , ١٩٧٣ P ٥٠

- (٢٨) على أحمد باكثير المصدر السابق ص ٩٨
 (٢٩) نفسه ص ١٠١ - ١٠٢

(٣٠)- Oscar G. Brackerr and R.Find lay , Centary of innovation
 (Newjersey : premtice Hall , ١٩٧٣ P.٤١٩

- (٣١) على أحمد باكثير المصدر السابق ص ١٠٧ - ١٠٨
 (٣٢) نفسه ص ١٠٨ - ١٠٩
 (٣٣) نفسه ص ١١٣ - ١١٤
 (٣٤) نفسه ص ١٣٣
 (٣٥) نفسه ص ١٥٣
 (٣٦) توفيق الحكيم - السلطان الحائر / مكتبة الآداب . القاهرة د.ت ص ١١ - ١٢
 (٣٧) المصدر السابق ص ١٧ - ١٨
 (٣٨) نفسه ص ٢٥ - ٢٦ - ٢٧
 (٣٩) نفسه ص ٣٥ - ٣٦
 (٤٠) نفسه ص ٣٦

- (٤١) نفسه ص ٣٨
- (٤٢) نفسه ص ٤٣
- (٤٣) فاطمة موسى - توفيق الحكيم والسلطان الحائر / مجلة مسرح العدد ٣ - مارس ١٩٦٤ ص ١٢
- (٤٤) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ٥٥ - ٥٦
- (٤٥) فاطمة موسى / المرجع السابق ص ١١
- (٤٦) انظر / د. سامي منير عامر / المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ص ٣٩
- (٤٧) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ٥٨
- (٤٨) نفسه ص ٦١ - ٦٢
- (٤٩) فاطمة موسى المرجع السابق ص ١٢
- (٥٠) توفيق الحكيم المصدر السابق ص ٧٤ - ٧٥
- (٥١) انظر / فؤاد دواره في النقد المسرحي / القاهرة / المؤسسة العامة للنشر سنة ١٩٦٣ ص ٢٣ ، ٢٤
- (٥٢) فاطمة موسى المرجع السابق ص ١٢
- (٥٣) سامي خشبة / توفيق الحكيم بين الفرجة والفكر / مجلة المسرح العدد ٦٨ ديسمبر سنة ١٩٦٩ ص ٢٩
- (٥٤) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ٧٦
- (٥٥) نفسه ص ٨٧
- (٥٦) نفسه ص ٨٧ - ٨٨
- (٥٧) نفسه ص ١٠٥
- (٥٨) فاطمة موسى المرجع السابق ص ١٢
- (٥٩) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ١٢٠ - ١٢١
- (٦٠) نفسه ص ١٢٥
- (٦١) نفسه ١٢٧ - ١٢٨
- (٦٢) نفسه ١٣٠ - ١٣١
- (٦٣) نفسه ١٣٤ - ١٣٥
- (٦٤) انظر د. فاطمة موسى / المرجع السابق ص ١٣

- (٦٥) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ١٤٩
- (٦٦) د.فاطمة موسى / المرجع السابق ص ١٢
- (٦٧) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ١٦٠ - ١٦١
- (٦٨) نفسه ص ١٦٣
- (٦٩) د.عبد الحميد يونس . الحكاية الشعبية / سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٢ القاهرة د.ت ص ١٩
- (٧٠) انظر د. نبيلة إبراهيم قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية / دار العودة/بيروت سنة ١٧٤ ص ٨٤ وما بعدها
- (٧١) انظر د.علي الراعي / المرح في الوطن العربي ص ٣
- (٧٢) د.نبيل راغب فن المسرح عند يوسف إدريس/القاهرة/مكتبة غريب سنة ١٩٨٠ ص ٥
- (٧٣) يوسف إدريس- نحو مسرح عربي / الوطن العربي للنشر/ بيروت ١٩٧٤ ص ٤٦٨
- (٧٤) انظر د.علي الراعي/ المرجع السابق ص ١١٢
- (٧٥) د.نبيل راغب - المرجع السابق ص ١١
- (٧٦) توفيق الحكيم - قالبنا المسرحي - مكتبة الآداب د.ت ص ١٢
- (*) للباحث مقال منشور بعنوان " الموروثات المسرحية في مسرح يوسف إدريس من خلال الفرافير " / جريدة الوحدة / الإمارات / العدد ٦١٦٧ / ٨ يوليو ١٩٩٣ م.
- (٧٧) يوسف إدريس/ الفرافير / مكتبة مصر د.ت ص ٧٦
- (٧٨) فاروق عبد الوهاب / يوسف إدريس ومسرح الفكرة / مجلة المسرح ٣١ / يوليو ١٩٦٦ ص ١٧١
- (٧٩) يوسف إدريس/ المصدر السابق ص ٧٩
- (٨٠) نفسه ص ٨٠ - ٨١
- (٨١) جلال العشري / المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر " يوسف إدريس" مجلة المسرح العدد ١٩ - يوليو ١٩٦٠ ص ٣
- (٨٢) يوسف إدريس/ المصدر السابق ص ٨١
- (٨٣) جلال العشري / المرجع السابق ص ٣٩
- (٨٤) يوسف إدريس المصدر السابق ص ٨٥

- (٨٥) نفسه ص ٨٨ - ٨٩ .
- (٨٦) نفسه ص ٩٧ - ٩٨
- (٨٧) نفسه ص ٩٨
- (٨٨) نفسه ص ٩٩
- (٨٩) نفسه ص ١٠٠ - ١٠١
- (٩٠) نفسه ص ١٠١ - ١٠٢
- (٩١) نفسه ص ١٠٧
- (٩٢) جلال العشري / المرجع السابق ص ٤٠
- (٩٣) نفسه ص ٤٠ ، ٤١
- (٩٤) يوسف إدريس المصدر السابق ص ١٠٨ - ١٠٩
- (٩٥) نفسه ص ١٢١
- (٩٦) نفسه ص ١٢٧
- (٩٧) نفسه ص ١٣٨
- (٩٨) فاورق عبد الوهاب / المرجع السابق ص ١٧٢
- (٩٩) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ١٤١
- (١٠٠) نفسه ص ١٤١
- (١٠١) نفسه ص ١٤٢
- (*) انظر د . أحمد السعدني / المسرح الشعري المعاصر / مطبعة الوفاء / القاهرة

سنة ١٩٨٦ ص ٣١

- (١٠٢) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ١٤٦ - ١٤٧
- (١٠٣) نفسه ص ١٥٢ - ١٥٣
- (١٠٤) نفسه ص ١٦٠
- (١٠٥) نفسه ص ١٦٢
- (١٠٦) نفسه ص ١٦٧
- (١٠٧) نفسه ص ١٦٩
- (١٠٨) نفسه ص ١٨٦
- (١٠٩) نفسه ص ١٨٦

- (١١٠) نفسه ص ١٩٦
- (١١١) جلال العشري / المرجع السابق ص ٤١
- (١١٢) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ١٩٧ - ١٩٨
- (١١٣) نفسه ص ٢٠٠
- (١١٤) نفسه ص ٢٠٢
- (١١٥) نفسه ص ٢١٠
- (١١٦) نفسه ص ٢١٢
- (١١٧) انظر / جلال العشري المرجع السابق ص ٤١
- (١١٨) انظر د . ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال / القاهرة الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٦١ ص ١٤٩
- (١١٩) رشاد رشدي / اتفرج ياسلام / مسرح رشاد رشدي ج ٢ الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ ص ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣
- (١٢٠) نفسه ص ١٢٤ - ١٢٥
- (١٢١) انظر / د . نبيل راغب " فن الدراما عند رشاد رشدي " / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ ص ٤٦
- (١٢٢) رشاد رشدي / المصدر السابق ص ١٣٠
- (١٢٣) رشادي رشدي / ما هو الأدب ؟ مكتبة الانجلو سنة ١٩٦٠ ص ٢٢١
- (١٢٤) رشاد رشدي / المصدر السابق ص ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢
- ~~(١٢٥) نفسه ص ١٤٧ - ١٤٨~~
- (١٢٦) نفسه ص ٢٢٨
- ~~(١٢٧) نبيل راغب / المرجع السابق ص ٤٧~~
- (١٢٨) رشاد رشدي / المصدر السابق ص ١٤٦ - ١٤٧
- (١٢٩) نفسه ص ١٦٣ - ١٦٤
- (١٣٠) نفسه ص ١٦٥
- (١٣١) نفسه ص ١٥٥
- (١٣٢) نفسه ص ٢٣٠ - ٢٣١
- (١٣٣) نفسه ص ٢٣٢
- ٥٣٠

- (١٣٤) نفسه ص—٢٤٠
- (١٣٥) نفسه ص—٢٤٥
- (١٣٦) نفسه ص—٢٤٤
- (١٣٧) الفريد فرج - حلاق بغداد / مؤلفات الفريد فرج ج—١ / الهيئة العامة للكتاب
سنة ١٩٨٨ ص—٧٨
- (١٣٨) انظر / نسيم مجلى / المسرح وقضايا الحرية / الهيئة العامة للكتاب / ١٩٨٤
ص—٧،٦
- (١٣٩) انظر / الفريد فرج / مقدمه مسرحية سليمان الحلبي / مؤلفات الفريد فرج ج—٢ /
الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ من ص—٥ : ص—١٨
- (١٤٠) انظر / نسيم مجلى / المرجع السابق ص—٧ ، ٨
- (١٤١) انظر / سعد عبد العزيز الأسطورة والدراما / الاتجلو سنة ١٩٦٦ ص—١٠٤
- (١٤٢) بيخوفسكى / الفرد والمجتمع / ترجمة هنرى رياض - بيروت / منشورات دار
الطليعة سنة ١٩٦٦ ص—٨
- (١٤٣) انظر / د. شكري عياد - تجارب فى الأدب والنقد / دار الكاتب العربى للطباعة
والنشر سنة ١٩٦٧ ص—٦٩
- (١٤٤) د. عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر / القاهرة /
دار الفكر العربى / الألف كتاب د.ت ص—٢٢٣ ، ٢٢٤
- (١٤٥) ألفريد فرج / المصدر السابعة، ص—٢٤
-
- (١٤٦) نفسه ص—٥٦
- (١٤٧) نفسه ص—٢٧
-
- (١٤٨) نفسه ص—٣٠ - ٣١
- (١٤٩) نفسه ص—٣١ - ٣٢
- (١٥٠) نسيم مجلى / المرجع السابق ص—١١ ، ١٢
- (١٥١) ألفريد فرج / المصدر السابق ص—٣٧ - ٣٨
-
- (١٥٢) نفسه ص—٥١
- (١٥٣) نفسه ص—٥٣

(١٥٤) مارجورى بلتون / تشريح المسرحية / ترجمة برينى خشبة / القاهرة / الانجلو

١٩٦٢ ص ١٢٣

(١٥٥) ألفريد فرج / المصدر السابق ص ٦٣

(١٥٦) نفسه ص ٦٤ - ٦٥

(١٥٧) نفسه ص ٦٦ - ٦٧

(١٥٨) نفسه ص ٨٢

(١٥٩) نفسه ص ٨٥ - ٨٦

(١٦٠) نفسه ص ٩٠

(١٦١) نسيم مجلى / المرجع السابق ص ١٦

(١٦٢) ألفريد فرج / المصدر السابق ص ٩١ ، ٩٢

(١٦٣) انظر فاروق عبد القادر / ازدهار وسقوط المسرح المصرى ص ١٠٣

(١٦٤) ألفريد فرج - المصدر السابق ص ٩٢

(١٦٥) نفسه ص ١١١ - ١١٢

(١٦٦) نفسه ص ١٣٥

(١٦٧) نفسه ص ١٤١

(١٦٨) انظر نسيم مجلى / المرجع السابق ص ١٩

(١٦٩) ألفريد فرج / المصدر السابق ص ١٤٢

(١٧٠) نفسه ص ١٤٨ - ١٤٩

(١٧١) انظر / فاروق عبد القادر / المرجع السابق ص ١٠٨

(١٧٢) نفسه ص ١٠٩

(١٧٣) ألفريد فرج / المصدر السابق ص ١٥٣

الخاتمة

أسفرت محاولة رصد ظاهرة الانتظار وتتبع مراحل تطورها وسريانها في رحم الفكر المصري منذ فجر التاريخ عن :

أولا : إن الظاهرة في الفكر المصري لها خصوصية بحكم الطبيعة الجغرافية من حيث المكان الذي يتوسط الدنيا مما جعله يمثل همزة الوصل بين الشرق وبين الغرب الأمر الذي جعل مصر بوتقة انصهار لعملية التأثير والتأثر ، أما من حيث المناخ ومدى تأثيره في طبيعة الإنسان المصري وطريقة تفكيره وسلوكه فكان ارتباطه بالنيل والفيضان شكلا من شكول الانتظار ، إضافة إلى عملية الزراعة التي تقوم على البذر ثم رعاية هذه البذرة حتى تنمو ثم انتظار الحصاد .

ثانيا : تبدو خصوصية الظاهرة من خلال الحضارة المصرية القديمة التي تعد أقدم حضارة عرفها الإنسان، فكان إيمان الإنسان المصري القديم بالبعث والخلود والذي انعكس على سلوكه في الحياة الدنيا باعتبارها حياة زائلة ، أما الحياة الحقيقية فهي تلك التي يحياها في القبر حيث إنه سيبعث بعد الموت ويمارس حياته ، ولذا كانت مقابرهم مليئة بالأدوات المختلفة التي يحتاجها الإنسان في حياته ، ثم الإيمان بالحساب في الآخرة وتخيل المصري للطريقة التي سيحاسب بها الإنسان بعد الموت ، ثم الديانات المصرية والعقائد القديمة ومدى تأثيرها الروحي في هذه النفس المصرية ، ولعل دعوة إخناتون للتوحيد تدل على ذلك . انعكس ذلك كله على أسلوب حياة الإنسان المصري القديم وطريقة تفكيره كما يتضح في أشعار وقصص وأساطير هذا الإنسان، ولعل فقرات كتاب الموتى على التوابيت وعلى جدران المقابر تثبت ذلك ، كما تثبتها الأساطير المتنوعة وما كانت قصة الفلاح الفصيح إلا نتاجا لهذا التأثير. ومن ثم كان الانتظار المصري أعرق من الانتظار الغربي وبهذا يمكن الرد على آراء بعض النقاد وعلى رأسهم أ. د. د. على الراعي في كتاب "المسرح في الوطن العربي" حيث يرى أن الانتظار ألح على

الكتاب العرب والمصريين بعد ظهور مسرحية بيكت " في انتظار جودو " . ومن خلال المقارنة بين الانتظار في مسرحية " في انتظار جودو " لبيكت وبين طبيعة الانتظار المصري أثبت البحث أوجه الاختلاف بين الانتظار في الفكر الأوربي -الذي هو نتاج لحضارة مادية تعاني من الفراغ الروحي بحيث كان انتظار جودو هو انتظار الله الذي لا يأتي أبدا !! - وبين الانتظار في الفكر المصري والذي يقوم على التراث الروحي. الذي جعل للظاهرة خصوصية تميزها تماما عن الانتظار الغربي .

ثالثا : تعرض البحث إلى تطور الظاهرة في مصر القبطية . ثم بين مدى تأثير القبطية على تطور الظاهرة في رحم الفكر المصري ، ولعل في عملية الرهينة ، وفي جهاد آباء الصحراء ، وفي اعتبار الكنيسة القبطية مصدرا رئيسا من مصادر التشريع الكنسي في العالم ، إضافة إلى عملية بناء الأديرة وما يتبعها ما يؤكد خصوصية الظاهرة واختلافها عن الانتظار في أوربا المسيحية ، ولعل في تركيز الأديب والفنان القبطي على " الأم " مريم - بحس بعيد من ايزيس وهاتور - ليثبت ذلك .. بخلاف الفكر الأوربي قد ركز على " الابن " عيسى وعلى أم الصلب !!.

ثم أثبت البحث اكتمال الظاهرة وتنوع شكولها بعد الفتح الإسلامي لمصر ، فأصبح الإيمان بالتجريد ، والإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره ، والثواب والعقاب في الآخرة. هو الموجه لسلوك الإنسان وطريقة تفكيره " فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره " وفي مقولة الإمام الغزالي في إحياء علوم الدين " الدنيا مزرعة الآخرة " ما يؤكد تلك الخصوصية. ثم تعرض البحث إلى أسلوب المصري في المقاومة ضد المستعمر والذي يقوم في أحد شكوله على الانتظار، ولعل في الأمثال الشعبية والسير الشعبية ما يثبت ذلك.. " اصبر على جارك السوي يا يرحل يا تجيه داهية تأخده " ، وما كان التخفي في سيرة على الزريق مثلا إلا لون من ألوان الانتظار .

رابعا : من خلال التطبيق على الأعمال الدرامية النثرية المصرية أثبت البحث : - أن الظاهرة يمكن رصدتها منذ " صنوع " وقد كانت عند " صنوع " غير مكتملة وغير واضحة المعالم وذلك ربما لأنه كان واقعا تحت تأثير المسرح

الأوربي وخصوصا المسرح الإيطالي والفرنسي . أو ربما لأن النص المسرحي عنده لم يكن قد وصل إلى درجة من النضج يمكن من خلاله رصد الظاهرة وبيان تأثيرها في البناء الفني للنص . ولذا كانت أعمال صنوع مجرد إرهابيات للظاهرة تمثلت هذه الإرهابيات في إشارة هنا أو هناك عن طريق الأمثال الشعبية التي وردت على ألسنة الشخصيات في " الأميرة الاسكندرانية " و " بورصة مصر " و " أبو ريده وكعب الخير " . ثم أسفر رصد الظاهرة في الدراما المصرية منذ إبراهيم رمزي وحتى عام ١٩٧٣ عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع إمكانية رصد تطور الظاهرة داخل النص . وقد اتخذت الظاهرة أبعادا مختلفة تبعا للتغيرات الاجتماعية والأحداث السياسية .

خامسا : أسفرت عملية الرصد عن :

- تعدد شكول الانتظار في الأعمال التي تناولت قضايا اجتماعية ، حيث تنوعت بين ما يمكن تسميته بالانتظار الفردي الإيجابي والانتظار الفردي السلبي وبين الانتظار الجماعي السلبي والانتظار الجماعي الإيجابي وبين الانتظار الميتافيزيقي . وجميعها شكول تتفاوت من كاتب لآخر حسب القضايا المطروحة وزمن طرحها والظروف المصاحبة لها إضافة إلى اختلاف شكول الانتظار باختلاف " إيديولوجيات " الكتاب أنفسهم تجاه القضايا المطروحة . وقد كان للانتظار بجميع شكوله - دور بارز في البناء الفني للنص ، فهو إما أن يسهم في توضيح معالم الشخصيات أو يسهم في التمهيد للأحداث القادمة داخل العمل كما في " دخول الحمام " لإبراهيم رمزي ، و " الهاوية " لمحمد تيمور ، أو يسهم في إبراز خط الصراع الرئيس في العمل ، ويسهم كذلك في دفع الصراع نحو الذروة كما في " السلسلة والغفران " لباكثير و " الصفة " لتوفيق الحكيم ، " المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور .

- أصبح الانتظار جزءا من نسيج العمل الدرامي أو جزءا من الحدث داخل العمل يظهر - بجميع شكوله - كلما ارتفع خط الصراع أو كلما تقدم خط الصراع خطوة إلى الأمام في العمل ، ثم بدأ الانتظار كظاهرة محورية يقوم عليها العمل ككل ، أي أنه يكون بمثابة العمود الفقري للدراما في ضوءه تتغير

الأحداث وتتبدل المواقف ، وتتطور الشخصية ، وتتطور خطوط الصراع داخل العمل سواء على مستوى الصراع الداخلي - داخل الشخصية - أو على مستوى الصراع الخارجي - أي مع أطراف الصراع الأخرى داخل العمل . يبدو ذلك واضحا في أعمال كتاب الواقعية الاشتراكية [نعمان عاشور ، لطفى الخولي ، سعد الدين وهبه ، رشاد رشدى ، يوسف إدريس ، محمود دياب .] .

- في الأعمال التي تناولت قضايا سياسية فإن شكول الانتظار في بادئ الأمر - بحكم المرحلة التي كتبت فيها هذه الأعمال - لا تكاد تخرج عن شكول الانتظار الفردي والجماعي وإن كانت الغلبة للشكل الجماعي مع اختفاء شكل الانتظار الميتافيزيقي وبدا ذلك واضحا في " امبراطورية في المزداد " لعلي أحمد باكثير و " اللحظة الحرجة " ليوسف إدريس .

- اتخذ الانتظار شكلا واحدا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ اقتصر على الانتظار الجماعي وإن بدت بعض ملامح الانتظار الفردي في بعض الأعمال فإنها تبدو منبثقة من الروح الجماعية . كما دار محور الانتظار في معظم الأعمال حول انتظار المخلص الذي يأخذ بيد الأمة لتعبر هذه النكسة وتستعيد الثقة في النفس حتى يتمكن الإنسان من تحرير الأرض خارجيا بعد أن يتحرر داخليا من صنوف القهر السياسي المختلفة والمخلص ليس فردا فحسب ، بل يمكن أن يكون قيمة ، أو فكريا ، أو شعاع ضوء يضيء الطريق إلى المستقبل . وقد بدأ هذا واضحا في " ٧ سواقي " لسعد الدين وهبه ، " رجل طيب في ثلاث حكايات " لمحمود دياب ، " المخططين " ليوسف إدريس ، " عفاريت مصر الجديدة " لعلي سالم ، " إيزيس حبيبتني " لميخائيل رومان .

- في الأعمال التي اعتمد فيها الكتاب على التراث بمصادره المختلفة - التاريخ والأسطورة والأدب الشعبي - والتي تناولوا من خلالها قضايا اجتماعية أو سياسية بدا الانتظار - بجميع شكوله أيضا - واضحا فيها وذلك بحكم الحادثة التاريخية أو الأسطورة نفسها على سبيل المثال " الفرعون الموعود " و " الفلاح القصيح " و " أوزوريس " لعلي أحمد باكثير ، و " إيزيس " و " شهر زاد " للحكيم .

- بدا الانتظار أكثر وضوحاً - كظاهرة مؤثرة في البناء الفني - مع تطور مفهوم الكاتب المسرحي للتراث والذي بدأ منذ أن كتب توفيق الحكيم " أهل الكهف " حيث لم يكتف الحكيم بالقصة كما وردت في القرآن وكتب التفسير بل أضاف إليها شخوصاً وأحداثاً لتناسب مع فكرة صراع الإنسان مع الزمن ، وبحكم هذا الصراع بدا الانتظار ، ثم بدا شكل الانتظار الفردي يغلب على أعمال محمود تيمور المعتمدة على التراث مثل " حواء الخالدة " ، " صقر قريش " ، " طارق الأندلس " ، " ابن جلا " ، " سهاد أو اللحن التائه " وذلك يرجع إلى اتجاه محمود تيمور في أعماله هذه اتجاهاً نفسياً ، فقد جعل جل اهتمامه لتفسير دوافع الأبطال - سواء من التاريخ أو التراث - نحو الفعل ، وكان ذلك نتاجاً لتأثره بنظريات " فرويد " و " أدلر " و " يونج " في علم النفس .

- تطورت نظرة الكاتب المسرحي المصري إلى التراث تطوراً واضحاً بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حيث تناول الكتاب القضايا السياسية والاجتماعية الملحة من خلال التخفي وراء التراث هروباً من الرقابة ، أو لخلق مؤثرات مسرحية عن طريق إيجاد النظير التاريخي المناسب للنظير الواقعي . وقد تنوعت شكول الانتظار في هذه الأعمال وإن غلب عليها شكل الانتظار الجماعي واختفي شكل الانتظار الميتافيزيقي بدا ذلك واضحاً في معظم الأعمال المعتمدة على التراث منذ ١٩٥٢م وحتى عام ١٩٧٣م . ومن خلال التطبيق على خمسة أعمال هامة من بين هذه الأعمال الكثيرة أثبت البحث تنوع شكول الانتظار بدرجات متفاوتة فيها ، وبين مدى تأثير الانتظار في البناء الفني ولا سيما على شكول الصراع داخل هذه الأعمال وتطورها ، وعلى لغة الحوار التي قد تصل أحياناً إلى حد الشعاعية ، كما أن الانتظار في هذه الأعمال قد أثر على المثلي ذاته وذلك يرجع إلى أن هذه الأعمال تأخذ الطابع الملحمي . والأعمال الخمسة هي :

[" مسمار جحا " لباكثير ، " السلطان الحائر " للحكيم ، " الفرافير " ليوسف

إدريس ، " اتفرج يا سلام " لرشاد رشدي ، " سليمان الحلبي " لأفريد فرج] .

وبعد فإن هذا البحث لا يمثل الكلمة الأخيرة حول ظاهرة الانتظار - كما أشيرت

في المقدمة - بل هو مجرد خطوة ، كانت بمثابة إلقاء الضوء على ظاهرة الانتظار في

المسرح النثري المصري يحتاج إلى مزيد من البحث حول تطور الظاهرة داخل فكر كتاب
الدراما المصريين - شعرا ونثرا - ومدى تأثير هذا التطور سلبا وإيجابا على البناء الفني
للعمل المسرحي .

وأخيرا عسى أن يكون ربي قد وفقني في وضع هذه اللبنة التي أرجو أن تسهم في
بناء الدراسات الدرامية - في مجال الأدب والنقد - على مستوى الشكل والمضمون .

قائمة المصادر والمراجع .

أولا المصادر

* إبراهيم رمزي :

- ١- "دخول الحمام مش زي خروجه" دار الهلال / روايات الهلال العدد ٣٢٨
فبراير ١٩٨٢م

* ألفريد فرج :

- ٢- حلاق بغداد / مؤلفات ألفريد فرج جـ ١ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ م
٣- سليمان الحلبي / مؤلفات ألفريد فرج جـ ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ م

* توفيق الحكيم :

- ٤- السلطان الحائر / مكتبة الآداب / القاهرة د. ت .
٥ - الصفة / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة والنشر د. ت .

* د . رشاد رشدي :

- ٦ - اتفرج يا سلام / مسرح رشاد رشدي جـ ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ م
٧ - رحلة خارج السور / مسرح رشاد رشدي جـ ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة
١٩٧٨ م

* سعد الدين وهبه :

- ٨ - السبينة / الأعمال الكاملة جـ ١ / القاهرة . الفجر للنشر والتوزيع د. ت .
٩ - المحروسة / الكتاب الماسي / الدار القومية للطباعة والنشر . د. ت .
١٠ - ٧ سواقي / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ م،
١١ - سكة السلامة / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧ م
١٢ - كوبري الناموس / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧ م

* صموئيل بيكت :

- ١٣- في انتظار جودو / ترجمة د . فايز أسكندر / مجلة المسرح العدد ١٠ يناير
١٩٦٤ م

• على أحمد باكثير :

١٤- السلسلة والغفران / مكتبة مصر / القاهرة د. ت .

١٥- امبراطورية في المزداد / مكتبة مجبر / القاهرة د. ت .

١٦ - مسمار جحا / مكتبة مصر / القاهرة د. ت .

• على سالم :

١٧ - عفاريت مصر الجديدة / مؤلفات على سالم جـ ١ / الهيئة العامة للكتاب

سنة ١٩٨٩م

• لطفي الخولي :

١٨- قهوة الملوك / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ م

• محمد تيمور :

١٩- الهاوية / مؤلفات محمد تيمور جـ ٢ / حياتنا التمثيلية / الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٣م

• محمود تيمور :

٢٠- المخبأ رقم ١٣ / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤ م

• محمود دياب :

٢١- الزويدة / سلسلة مسرحيات عربية / دار الكتاب العربي اكتوبر سنة ١٩٦٧ م

٢٢- رجل طيب في ثلاث حكايات / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ م

٢٣- رسول من قرية تميزه للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام / دار الثقافة

الجديدة ١٩٧٥م

• ميخائيل رومان :

٢٤- ايزيس حبيبتى / دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ط ١ القاهرة سنة ١٩٨٩ م

• نعمان عاشور :

٢٥- الناس اللي تحت / مسرح نعمان عاشور جـ ١ / الهيئة العامة للكتاب سنة

١٩٧٤ م .

٢٦- الناس اللي فوق / مسرح نعمان عاشور جـ ١ / الهيئة العامة للكتاب سنة

١٩٧٤ م

- ٢٧- بلاد بره / مسرح نعمان عاشور ج٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ م
٢٨- عائلة الدوغري / مسرح نعمان عاشور ج٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ م

* يوسف إدريس :

- ٢٩- الفرافير / مكتبة مصر / القاهرة د.ت
٣٠- اللحظة الحرجة / مكتبة مصر / القاهرة د.ت
٣١- المخططين / مكتبة مصر / القاهرة د.ت
٣٢- المهزلة الأرضية / مكتبة مصر / القاهرة د.ت
٣٣- لغة الآي . آي / مجموعة قصصية / مكتبة مصر / القاهرة د.ت

ثانيا المراجع .

* د . إبراهيم حماده :

- ١- خيال الظل وتمثيلات ابن دنيال / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٦١ م
٢- معجم المصطلحات الدرامية / دار المعارف / القاهرة . د.ت .

* د . إبراهيم عبد الله غلوم :

- ٣- " ظواهر التجربة المسرحية في البحرين " / الربيعان للنشر والتوزيع . د.ت .
* أبكار السقاف :

- ٤- نحو آفاق أوسع / ج٢ / الأنجلو المصرية . القاهرة د.ت .
* د . أحمد السعدني :

- ٥ - أدب باكتير المسرحي / ج١ / المسرح السياسي / مكتبة الطليعة - أسيوط
١٩٨٠ م

- ٦- الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه / ضمن كتاب / سعد الدين وهبه كاتب
مصر المحروسة / مجموعة من النقاد / مطبعة روز اليوسف سنة ١٩٩٤ م
٧- المسرح الشعري المعاصر / مطبعة الوفاء سنة ١٩٨٦ م
٨- حيرة محمود دياب بين الفكر والسياف / دار حراء المنيا سنة ١٩٨٥ م

* أحمد المغازى :

٩- الصحافة الفنية في مصر / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٧ م .

أحمد النكلاوى :

١٠- التغير والبناء الاجتماعى جـ ١ / مكتبة القاهرة الحديثة سنة ١٩٦٨ م .

* أحمد الهوارى :

١١- البطل المعاصر فى الرواية المصرية / دار المعارف . القاهرة سنة ١٩٧٩ م .

* أحمد حسين :

١٢- موسوعة تاريخ مصر جـ ٣ / القاهرة - دار الشعب . د . ت

* د . أحمد سيد محمد :

١٣- الشخصية المصرية فى الأديبن الفاطمى والأيوبي/دار المعارف.

القاهرة د. ت.

* د. أحمد شلبي :

١٤- مصر بين حربين (٦٧ - ٧٣) / مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ط ٢ سنة

١٩٧٥م

* د. أحمد كمال :

١٥- بغية الطالبين فى علوم وصنائع وعوائد وأقوال القدماء المصريين / مدرسة

الفنون والصنائع الخديوية جـ ١ القاهرة سنة ١٣٠٩هـ

* أدولف إيرمان :

١٦- ديانة مصر القديمة / ترجمة د. محمد عبد المنعم أبو بكر ، محمد أنور شكرى.

مصطفى البانى الحلبى / القاهرة د . ت

* أرنولد هاووزر :

١٧- الفن والمجتمع عبر التاريخ / ترجمة د . فؤاد زكريا / بيروت / المؤسسة

العربية للدراسات والنشر ط ٢ سنة ١٩٨١ م

* التهامى نكرة :

١٨- سيكولوجية القصة فى القرآن الكريم / تونس ١٩٧٤ م

* السيد ياسين :

١٩- التحليل الاجتماعي للأدب جـ ٢ / دار التنوير للطباعة والنشر / بيروت سنة ١٩٧٢ م

* الغزالي :

٢٠- إحياء علوم الدين / طبعة دار الشعب جـ ١ د. ت.

* المقرئ :

٢١- المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار جـ ١ / مكتبة إحياء العلوم / لبنان د. ت.

* بهاء طاهر :

٢٢- ١٠ مسرحيات مصرية (عرض ونقد) / كتاب الهلال العدد ٤١١ مارس سنة ١٩٨٥ م

* بهجت إبراهيم دسوقي :

٢٣- مصر عبر الزمان / الانجلو د. ت.

* بيخوفسكي :

٢٤- الفرد والمجتمع / ترجمة هنري رياض / منشورات دار الطليعة / بيروت ١٩٦٦ م

* بيليكن وآخرون :

٢٥- تشيكوف بين القصة والمسرح / ترجمة د. حياة شرارة طـ ١ بيروت سنة ١٩٧٥ م

* تمارا الكساندر روفنا :

٢٦- ألف عام وعام على المسرح العربي / ترجمة توفيق الحكيم / طـ ١ دار المعارف بيروت ١٩٨١ م

* توفيق الحكيم :

٢٧- قالبنا المسرحي / مكتبة الآداب د. ت.

* جلال الدين السيوطي :

٢٨- حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة طـ ١ / مطبوعات وزارة الثقافة د. ت.

* د . جلال يحيى :

٢٩- المجلد في تاريخ مصر الحديثة ط٢ / المكتب الجامعي الحديث / القاهرة

١٩٨٢م

* د . جمال حمدان :

٣٠- شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان / كتاب الهلال العدد ٥٠٩ مايو

١٩٩٣م

* جورج لوكاتش :

٣١- دراسات في الواقعية / ترجمة نايف بلوز / دمشق / دار الطليعة سنة ١٩٧٢ م

* جيمس هنري برستيد :

٣٢- تاريخ مصر من أقدم العصور حتى الفتح الفارسي / ترجمة د . حسن كمال /

وزارة المعارف المصرية / القاهرة سنة ١٩٢٩ م

٣٣- فجر الضمير / ترجمة د . سليم حسن / مراجعة عمر الاسكندراني وعلى

أدهم / مكتبة مصر القاهرة سنة ١٩٨٠ م

* د . حامد عمار :

٣٤- في بناء البشر / القاهرة سنة ١٩٦٨ م

* حسن محسن :

٣٥- المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر / دار النهضة / القاهرة سنة ١٩٧٧م

* حسين رامز محمد رضا :

٣٦- الدراما بين النظرية والتطبيق / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

ط١ ١٩٧٢م

* خالد محي الدين :

٣٧- مستقبل الديمقراطية في مصر / كتاب الأهالي / القاهرة سنة ١٩٨٤ .

* د . رجاء عيد :

٣٨- فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق / منشأة المعارف /

الاسكندرية سنة ١٩٨٦ م .

* د . رشاد رشدي :

٣٩ - ما هو الأدب ؟ / الانجلو سنة ١٩٦٠ م

* رمسيس عوض :

٤٠ - اتجاهات سياسية في المسرح المصري / الهيئة العامة للكتاب . د. ت.

* روبرت بروشتاين :

٤١ - المسرح الثوري / ترجمة عبد الحميد البشلاوي / الهيئة العامة للكتاب والنشر د. ت.

* د. زكي نجيب محمود :

٤٢ - هموم المتقنين / بحث من معالم الفكر الحديث / دار الشروق القاهرة سنة

١٩٨١ م

* د. سامي منير عامر :

٤٣ - المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية جـ ١ / الهيئة العامة للكتاب .

الاسكندرية سنة ١٩٧٨ م .

* سعد عبد العزيز :

٤٤ - الاسطورة والدراما / الانجلو سنة ١٩٦٦ م .

* د. سليم حسن :

٤٥ - مصر القديمة جـ ٣ / دار الكتب المصرية / القاهرة سنة ١٩٤٧ م .

* سيد سابق :

٤٦ - العقائد الإسلامية / دار الكتب الحديثة / ط ٢ القاهرة سنة ١٩٦٧ م .

* سيد قطب :

٤٧ - معركة الإسلام والرأسمالية / دار الشروق / القاهرة د. ت .

* د. سيدة اسماعيل الكاشف :

٤٨ - مصر في عهد الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية / الألف كتاب

رقم ٢٤١ / الانجلو د. ت .

* د. شكري عياد :

٤٩ - تجارب في الأدب والنقد / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ م

* شهاب الدين النويري :

٥٠ - نهاية الأرب في فنون الأدب / مطبوعات وزارة الثقافة جـ ١ د. ت.

* طارق البشري :

٥١ - الحركة السياسية في مصر (١٩٤٥ - ١٩٥٢) القاهرة سنة ١٩٧٢ م

- * د . طاهر عبد الحكيم :
٥٢- الشخصية الوطنية المصرية قراءة جديدة لتاريخ مصر / دار الفكر والدراسات
والنشر والتوزيع / القاهرة سنة ١٩٨٦ م .
- * عباس محمود العقاد :
٥٣- الله - كتاب فى نشأة العقيدة عند الإنسان / دار المعارف ط—٢ د . ت .
- * د . عبد الحميد يونس :
٥٤- الحكاية الشعبية / سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٢ / القاهرة د . ت .
- * عبد الرحمن الرافعى :
٥٥- ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومى (١٩١٤-١٩١٩) / دار الشعب / اكتوبر
١٩٦٨ م .
- ٥٦- ثورة يوليو ١٩٥٢- تاريخنا القومى فى سبع سنوات (١٩٥٢ - ١٩٥٩) ط١ /
مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ م .
- * عبد الرحمن بن خلدون :
٥٧- المقدمة فى علم الاجتماع / دار القلم / بيروت د . ت .
- * د . عبد العزيز الرفاعى :
٥٨- الطابع القومى للشخصية المصرية - بين الايجابية والسلبية / الهيئة العامة
للكتاب . القاهرة سنة ١٩٧١ م .
- * د . عبد العزيز صالح :
٥٩- تاريخ الشرق الأدنى القديم ج—١ مصر والعراق / القاهرة سنة ١٩٦٧ م .
- * د . عبد العظيم رمضان :
٦٠- صراع الطبقات فى مصر (١٨٣٧ - ١٩٥٢) / العربية للدراسات والنشر
بيروت ١٩٨٧م
- * د . عبد القادر القط :
٦١- قضايا ومواقف / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة سنة ١٩٧١م .
- * د . عبد الكريم درويش ، د . ليلى تكللا :
٦٢- حرب الساعات الست / مكتبة الانجلو / القاهرة سنة ١٩٧٤ م .

* د . عبد اللطيف حمزة :

٦٣- الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول ط ١ / دار النهضة العربية سنة ١٩٦٨ م .

د . عبد المنعم تليمة :

٦٤- مقدمة في نظرية الأدب / دار الثقافة للطباعة والنشر ط ١ / القاهرة سنة ١٩٧١ م .

* د . عز الدين اسماعيل :

٦٥- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر/الألف كتاب/ دار الفكر العربي القاهرة د.ت

د . عزت زكي :

٦٦- الموت والخلود في الأديان المختلفة / مطبعة كليوباترا - القاهرة د.ت .

* د . علي الراعي :

٦٧- المسرح في الوطن العربي / عالم المعرفة . العدد ٢٥ الكويت سنة ١٩٨٠ م

٦٨- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني / دار الهلال : كتاب الهلال العدد ٢٤٨ سنة ١٩٧١ / .

٦٩- مسرح الدم والدموع/الهيئة العامة للكتاب / مطبوعات الجديد سنة ١٩٧٢ م .

* فاروق عبد القادر :

٧٠- ازدهار وسقوط المسرح المصري / دار الفكر المعاصر / كراسات الفكر

المعاصر/الكراسة الخامسة ابريل سنة ١٩٧٩ م .

* فتحى أبو العينين :

٧١- نصوص مختارة في علم اجتماع الأدب / مكتبة آداب عين شمس ط ١

سنة ١٩٨٧ م .

* فؤاد دواره :

٧٢- في النقد المسرحي / المؤسسة العامة للنشر - القاهرة سنة ١٩٦٣ م .

* د . فؤاد زكريا :

٧٣- خطاب إلى العقل العربي / كتاب العربي العدد ١٣ - الكويت سنة ١٩٨٧ م .

* قسطنطين زريق :

٧٤- في معركة الحضارة / دار العلم للملايين ط ١ - بيروت سنة ١٩٦٤ م .

* كوين برنتون :

٧٥- أفكار ورجال قصة الفكر العربي / ترجمة محمود محمود / الانجلو سنة

١٩٦٥ م .

* لييب عبد الساتر :

٧٦- أحداث القرن العشرين منذ عام ١٩١٩ / دار المشرق ط ٤ . بيروت د.ت .

لوسيان فيفر :

٧٧- الأرض والتطور البشري / ترجمة محمد سيد غلاب / المؤسسة العامة للتأليف

والنشر ١٩٧٩م

* د . لويس عوض :

٧٨- العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح / دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٤ م .

٧٩- تاريخ الفكر المصري الحديث / من عصر اسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ /

المبحث الثاني / الفكر السياسي والاجتماعي ج ١ / مكتبة مديبولي ط ١ القاهرة

سنة ١٩٨٦ م .

* ليلى أبو سيف :

٨٠- نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر / دار المعارف - القاهرة د.ت .

* مار جوري بلتون :

٨١- تشريح المسرحية / ترجمة دريني خشبة / الانجلو . القاهرة سنة ١٩٦٢ م .

* د . محمد اسماعيل الندوي :

٨٢- الأساطير الهندية / تراث الإنسانية مج ٦ / القاهرة د.ت .

* د . محمد أنور شكرى وآخرون :

٨٣- حضارة مصر والشرق الأدنى القديم د.ت .

* د . محمد بيومي مهران :

٨٤- مصر والشرق الأدنى القديم (٥) / الحضارة المصرية القديمة ج ٢ / دار

المعرفة الجامعية ط ٤ / الاسكندرية سنة ١٩٨٩ م .

* د. محمد . جابر الأنصاري :

٨٥- تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي ١٩٣٠ - ١٩٧٠ / عالم المعرفة
العدد ٣٥ / الكويت سنة ١٩٨٠ م .

* محمد صابر :

٨٦- مصر تحت ظلال الفراعنة / الأنجلو . القاهرة د . ت .

* محمد على محمد :

٨٧- قضية التحليل الاجتماعي للأدب / الكتاب السنوي لعلم الاجتماع / العدد ٤ /
دار المعارف . القاهرة ابريل عام ١٩٨٣ م .

* د . محمد مندور :

٨٨- المسرح - ج١ / دار المعارف ط٢ سنة ١٩٩٣ م . .

٨٩- المسرح النثري / دار نهضة مصر . القاهرة د . ت .

٩٠- في المسرح العربي المعاصر / دار نهضة مصر ط١ . القاهرة سنة
١٩٧١ م .

٩١- في المسرح المصري المعاصر / دار نهضة مصر . القاهرة د . ت .

* د . محمد يوسف نجم :

٩٢- المسرحية في الأدب العربي الحديث / دار الثقافة . بيروت ط٣ سنة
١٩٨٠ م .

* مولين مورشنت - كليفورد ليتش :

٩٣- الكوميديا والتراجيديا/ ترجمة د. على أحمد محمود /عالم المعرفة العدد ١٨
الكويت ١٩٧٩م

* د . نبيل راغب :

٩٤- فن الدراما عند رشاد رشدي / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٨ م .

٩٥- فن المسرح عند يوسف إدريس / مكتبة غريب . القاهرة سنة ١٩٨٠ م . .

٩٦- مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة
١٩٩٠ م .

* د . نبيلة إبراهيم :

٩٧- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية/دار العودة/بيروت سنة ١٩٧٤ م .

* نسيم مجلى :

٩٨- المسرح وقضايا الحرية / الهيئة العامة للكتاب . سنة ١٩٨٩ م .

* د . نعمات أحمد فؤاد :

٩٩- شخصية مصر / الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٥ م .

* نعمان عاشور :

١٠٠- المسرح حياتي / القاهرة للثقافة العربية / سنة ١٩٧٥ م .

* هـ ايدرسن بل :

١٠١- مصر من الاسكندر الأكبر إلى الفتح العربي / ترجمة د . عبد اللطيف

حمزة / دار النهضة العربية . القاهرة د . ت .

* هنرى فرانكفورت :

١٠٢- فجر الحضارة في الشرق الأدنى / ترجمة ميخائيل خورى . ط ٢ .

بيروت / نيويورك سنة ١٩٦٥ م .

* د . وديع ميخائيل :

١٠٣- أين هم الموتى ؟ مطبعة كليوباترا ط ٢ . القاهرة د . ت .

* ول - ديورانت :

١٠٤- قصة الحضارة / ترجمة محمد بدران / المجلد رقم ٢ ج ١ ط ٢ /

الإدارة الثقافية بالجامعة العربية . القاهرة سنة ١٩٦١ م .

* يعقوب لاندאו :

١٠٥- دراسات في المسرح والسينما عند العرب / ترجمة أحمد مغازى / الهيئة

العامة للكتاب . سنة ١٩٧٢ م .

* يوسف إدريس :

١٠٦- نحو مسرح عربي / الوطن العربي للنشر / بيروت سنة ١٩٧٤ م .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

- 1- Abdel Monem Ismail, Drama and Society in. contemporay Egypt .
دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٧ م .
- 2- Lititia Dace and Wallace Dace, Modern Theatre and Drama .
(New york : Richards Rasen Press, 1973)
- 3- Martan Gradzins, The Loyal and the Disloyal, University of
Chicago press, 1956 .
- 4- Oſcar G. Brackett and R. Findlay, Century of Innoration , New
Jersey: Prentice Hall, 1973) .

رابعا : المخطوطات :

- ١- د / أحمد السعدني : قضايا المجتمع فى المسرح المصري ١٩١٤ - ١٩٥٢
مخطوط رسالة دكتوراه آداب عين شمس عام ١٩٧٦ م .

خامسا : الدوريات :

١ - المجلات :

- ١- مجلة إبداع / العدد ٢ / السنة الثانية فبراير سنة ١٩٨٤ م
- ٢- مجلة الآداب / بيروت / العدد الخامس مايو سنة ١٩٦٩ م
- ٣- مجلة المجلة / العدد ٣١ . القاهرة سنة ١٩٥٦ م
- ٤ مجلة المسرح العدد ١ يناير سنة ١٩٦٤ م
- العدد ٣ مارس سنة ١٩٦٤ م
- العدد ٧ يوليو سنة ١٩٦٤ م
- العدد ١٠ أكتوبر سنة ١٩٦٤ م
- العدد ١٩ يوليو سنة ١٩٦٥ م
- العدد ٣١ يوليو سنة ١٩٦٦ م

العدد ٤١ مايو سنة ١٩٦٧ م

العدد ٦٨ ديسمبر سنة ١٩٦٩ م

العدد ٥١ فبراير سنة ١٩٩٣ م

٥- مجلة عالم الفكر / السنة ١٧ / العدد ٤ سنة ١٩٨٦

٦- مجلة فصول / المجلد الرابع / العدد ١ اكتوبر سنة ١٩٨٣

٧- مجلة كلية الآداب والتربية / جامعة الكويت / العدد ٣ يونيو ١٩٧٣

ب - الصحف :

١- الخليج - الإمارات العربية المتحدة ٩ يوليو سنة ١٩٩٣ م .

٢ - الوحدة - الإمارات العربية المتحدة ٨ يوليو سنة ١٩٩٣ م .

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٧	مقدمة
١١	- الجزء الأول: النظرية
	- الفصل الأول:
١٣	أ - الطبيعة
٢٦	ب - الحضارة
	- الفصل الثاني:
٤٧	التطور والنضج والاكتمال
٧٣	- الجزء الثاني: التطبيق
٧٥	الفصل الأول : الانتظار ظاهرة اجتماعية
٣١٧	الفصل الثاني : الانتظار ظاهرة سياسية
٤١٧	الفصل الثالث : الانتظار ظاهرة تراثية
٥٣٣	- الخاتمة
٥٣٩	- قائمة المصادر والمراجع

● صدر فى هذه السلسلة :

١- المرايا المتجاوزة - دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور - ١٩٨٣

٢- بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤

٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)

مراد عبدالرحمن مبروك - ١٩٨٤

٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد

ألفت كمال الروبى - ١٩٨٤

٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور

مديحة عامر - ١٩٨٤

٦- البلاغة والأسلوب

محمد عبدالمطلب - ١٩٨٤

٧- الخيال - مفهوماته ووظائفه

عاطف جودة نصر - ١٩٨٤

٨- التجريب والمسرح

صبرى حافظ - ١٩٨٤

٩- علامات فى طريق المسرح التعبيرى

عبدالغفار مكارى - ١٩٨٤

- ١٠- مسرح يعقوب صنوع
نجوى إبراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١- بناء النص التراثى - دراسة فى الأدب والتراجم
فدوى دوجلاس مالطى - ١٩٨٥
- ١٢- أثر الأدب الفرنسى على القصة
كوثر عبدالسلام البحيرى - ١٩٨٥
- ١٣- أبو تمام - وقضية التجديد فى الشعر
عبدى بدوى - ١٩٨٥
- ١٤- علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥- قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى
عبدالقادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦- الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى
عصام بهى - ١٩٨٦
- ١٧- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨- الرؤى المقنعة - نحو منهج بنوى فى دراسة الشعر الجاهلى
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩- لغة المسرح عن ألفريد فرج
نبيل راغب - ١٩٨٦

- ٢٠- من حصاد الدراما والنقد
إبراهيم حمادة - ١٩٨٧
- ٢١- أصوات جديدة فى الرواية العربية
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢- النقد والجمال عند العقاد
عبدالفتاح الديدى - ١٩٨٧
- ٢٣- الصوت القديم / الجديد - دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر
عبدالله محمد الغدامى - ١٩٨٧
- ٢٤- موسم البحث عن هوية
حلمى محمد القاعود - ١٩٨٧
- ٢٥- قراءات من هنا وهناك
هدى حبيشة - ١٩٨٨
- ٢٦- الرواية العربية - النشأة والتحول
محسن جاسم الموسوى - ١٩٨٨
- ٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)
جليلة رضا - ١٩٨٩
- ٢٨- مع الدراما
يوسف الشارونى - ١٩٨٩
- ٢٩- تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية
محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩

٣٠- دراسات فى نقد الرواية

طه وادى - ١٩٨٩

٣١- الخيال الحركى فى الأدب والنقد

عبدالفتاح الديدى - ١٩٩٠

٣٢- دون كيشوت - بين الوهم والحقيقة

غبريال وهبة - ١٩٩٠

٣٣- القص بين الحقيقة والخيال

مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠

٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى

شوقى بدر يوسف - ١٩٩٠

٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة

محمد عبدالمنعم خاطر - ١٩٩٠

٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة

عصام بهى - ١٩٩١

٣٧- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ

عبدالرحمن أبو عوف - ١٩٩١

٣٨- تحولات طه حسين

مصطفى عبدالغنى - ١٩٩١

٣٩- الجذور الشعبية للمسرح العربى

فاروق خورشيد - ١٩٩١

- ٤٠- صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق
أحمد العشرى - ١٩٩٢
- ٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)
شاكر عبدالحميد - ١٩٩٢
- ٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش - ١٩٩٢
- ٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث
عبدالمحسن طه بدر - ١٩٩٢
- ٤٥- ظواهر المسرح الإشباني
صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦- الحمق والجنون فى التراث العربى
أحمد الخصخوصى - ١٩٩٢
- ٤٧- الرواية العربية الجزائرية
عبدالفتاح عثمان - ١٩٩٢
- ٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية
أمين العيوطى - ١٩٩٢
- ٤٩- جدل الرؤى المتغايرة
صبرى حافظ - ١٩٩٣
- ٥٠- الوجه الغائب
مصطفى ناصف - ١٩٩٣

- ٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر
على مؤنس - ١٩٩٣
- ٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية
حامد أبو أحمد - ١٩٩٣
- ٥٣- الرواية الحديثة فى مصر
محمد بدوى - ١٩٩٣
- ٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى
مجدى أحمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى
سيد البحرأوى - ١٩٩٣
- ٥٦- المسرح والسلطة فى مصر
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٧- الأسس المعنوية للأدب
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٤
- ٥٨- عبد الرحمن شكرى شاعراً
عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٤
- ٥٩- نظرة ستانسلافسكى
عثمان محمد الحمامصى - ١٩٩٤
- ٦٠- الذات والموضوع - قراءة فى القصة القصيرة
محمد قطب عبدالعال - ١٩٩٤
- ٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى
مدحت الجيار - ١٩٩٤

- ٦٢- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور
ثرثا العسلى - ١٩٩٤
- ٦٣- مفهوم الشعر
جابر عصفور - ١٩٩٥
- ٦٤- قراءات أسلوية فى الشعر الحديث
محمء عبءالمطلب - ١٩٩٥
- ٦٥- محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى
سبء البعراوى - ١٩٩٦
- ٦٦- نظرية جديدة فى العروض
ستانسلاس جوبار، ترجمة : منجى الكعبى - ١٩٩٦
- ٦٧- اللانسوية وأثرها فى رواء النقد العربى الحديث
عبءالمجبء حنون - ١٩٩٦
- ٦٨- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى
عثمان عبءالمعطى عثمان - ١٩٩٦
- ٦٩- نظرات فى النفس والحياة
عبء الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبء الفتاح الشطى - ١٩٩٦
- ٧٠- هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام
محمء عبء المطلب - ١٩٩٦
- ٧١- الاستشراق الفرنسى والأءب العربى
أحمد دروئش - ١٩٩٧
- ٧٢- تأملات فى إباءعات الكاتبة العربية
شمس الءبن موسى - ١٩٩٧
- ٧٣- جدلية اللغة والحءء فى الءراما الشعرية الحديثة
ولبء منبر - ١٩٩٧ .

٧٤ - دلالة المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشقراوى

سامية حبيب - ١٩٩٧ .

٧٥ - ميتافيزيقا اللغة -

لطفي عبدالبدیع - ١٩٩٧ .

٧٦ - تداخل النصوص في الرواية العربية

حسن محمد حماد - ١٩٩٧ .

٧٧ - المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى - ١٩٩٧ .

٧٨ - من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان - ١٩٩٧ .

٧٩ - بنية القصيدة في شعر أبى تمام

يسرى المصرى - ١٩٩٧ .

٨٠ - سمات الحداثة في الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب - ١٩٩٧ .

٨١ - الدم وثنائية الدلالة

مراد مبروك - ١٩٩٧ .

٨٢ - تداخل الأنواع في القصة القصيرة

خيرى دومة - ١٩٩٨ .

٨٣ - أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨ .

٨٤ - أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد - ١٩٩٨ .

٨٥ - القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى - ١٩٩٨ .

٨٦ - سوسيولوجيا الرواية

صالح سليمان - ١٩٩٨ .

٨٧ - اللامعقول والمطلق والزمان «فى مسرح توفيق الحكيم»

نوال زين الدين - ١٩٩٨ .

٨٨ - شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق - ١٩٩٨ .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٢٣٠ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977-01-5590-X

تحاول هذه الدراسة النهوض بتأصيل «ظاهرة الانتظار» فى المسرح
النثرى المصرى، حتى عام ١٩٧٣، وهى تؤكد - ابتداءً - تاريخية الظاهرة،
عالمياً، بوصفها ظاهرة الإنسان، وسؤاله الدائم، وانشغاله المستمر، وهاجسه
المحورى، فى كل زمان ومكان، لكن فى سياق تاريخى/ ثقافى/
اجتماعى/ خاص، يمنح الظاهرة تعدداً وخصوصية غنيين، بين مختلف
ثقافات المجتمعات، فى كل العصور. ومن ثم، تنفى الدراسة احتكار «الانتظار»،
أو الاستئثار به، أو اختزاله لصالح الثقافة الأوروبية، بدعوى أسبقية
تجسيده إبداعياً، خاصة الإبداع المسرحى، بينما تؤكد الدراسة أسبقية
وجوده فى الثقافة المصرية، منذ فجر التاريخ، حيث تنطلق الدراسة نحو
تأكيد تفرد «ظاهرة الانتظار»، وعمق جذورها، وأصالة وجودها، فى الوجدان
الجمعى المصرى، بحكم تميز وخصوصية الديموجرافيا المصرية على ضفاف
النيل، أوبحكم عبقرية المكان المكتنز بالبشر والتاريخ والحضارة والأحداث.
فى هذه المحاولة التأصيلية الطموح، يرصد الدكتور محمد عبد الله حسين،
نظرياً، فى الجزء الأول من الدراسة، سيرورة تشكل وتطور «ظاهرة الانتظار»
لدى الإنسان المصرى، منذ وعيها بالباكر، محدداً تأثير المكان - بكل ما ينطوى
عليه - فى صياغة ذهنيته، وفى تشكيل منظومة عاداته وتقاليده ومعتقداته،
وفى رؤاه الخاصة للعالم، على نحو يفرق «الانتظار» فى الثقافة المصرية، عن
نظيره فى الثقافة الأوروبية. وفى الجزء الثانى، يطبق فرضياته النظرية على
الدراما المصرية، منذ أعمال يعقوب صنوع، وحتى غداة نكسة العام السابع
والستين، التى انهارت - بفعل هزتها العنيفة المباغته - كل علامات التسليم
والوثوقية، وكل صور الإجماع على الانتصار الثورى، لتتصاعد «ظاهرة
الانتظار الجماعى» كرد الهزيمة. ومن اللافت، أن الباحث يستبعد كثيراً من
الأعمال التى أعقبت صنوع، باعتبارها «غير مصرية» تماماً، مما يعطى
خصوصية لتأصيل حقيقى، قائم على أساس وطنى. وقد أسفرت محاولة
رصد الظاهرة عن تحديد شمول متعددة للانتظار، تختلف باختلاف القضايا
المطروحة داخل النص المسرحى، واختلاف تطورها إبداعياً، تبعاً للمتغيرات
الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، والتى - بدورها - تحدد إيديولوجية
الكاتب، ومواقفه تجاه هذه المتغيرات كافة. وتختزل الدراسة هذا التعدد فى
ثلاثة شمول أساسية، عبر ثلاثة فصول، اجتماعى، وسياسى، وتراثى،
وتتوزع الأعمال المسرحية، التى تحللها الدراسة، حسب انتمائها إلى هذه
الشمول المحورية، إنها خطوة واسعة نحو تأصيل جاد لفنوننا الوطنية،
بانتظار أن تتمثلها فى المستقبل خطوات تاليات.

(التحرير)